

Quodlibet Studio

Scienze della cultura

# Fototesti

Letteratura e cultura visuale

a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore

Quodlibet

Prima edizione: maggio 2016

ISBN 978-88-7462-862-9

© 2016 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di PDE Promozione srl presso lo stabilimento di Legodigit srl - Lavis (TN)

La collana «Scienze della cultura» è a cura di Francesco Fiorentino.

Comitato scientifico: Michele Cometa, Franco D'Intino, Marino Freschi, Werner Frick, Hans-Thies Lehmann, Gabriele Pedullà, Giovanni Sampaolo.

Volume pubblicato con il contributo del MIUR, Fondi PRIN 2009: Letteratura e cultura visuale (coordinatore nazionale, prof. Michele Cometa, Dipartimento Culture e Società, Università degli studi di Palermo).

## Indice

- 7    Premessa
- 9    Sfide della rappresentazione. I *Trompe l'oeil* di Georges Perec e Cuchi White  
Valeria Cammarata
- 49   Le verità dell'io nei fototesti autobiografici  
Roberta Coglitore
- 69   Forme e retoriche del fototesto letterario  
Michele Cometa
- 117   *Sia lode ora a uomini di fama*: un reportage verbale e fotografico  
Emanuele Crescimanno
- 137   Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in *Un settimo uomo* di John Berger e Jean Mohr  
Valentina Mignano
- 163   *SSSR na strojke*: fototesto sovietico per eccellenza  
Gian Piero Piretto
- 181   Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano  
Novella Primo
- 205   «Che le parole salvino l'immagine». Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia  
Maria Rizzarelli
- 225   «L'arte di leggere le immagini». *L'Abicì della guerra* di Bertolt Brecht  
Francesca Tucci

## Premessa

I lavori che qui vengono raccolti sono il frutto di una ricerca comune dedicata al dialogo tra letterature e culture visuale. In particolare questo volume si sofferma su di una forma specifica di iconotestualità che prevede la combinazione di testo e fotografia. Si tratta di una delle possibili forme di collaborazione e confronto tra verbale e visuale che, al pari dell'*ékphrasis*, dell'iconotesto nelle sue molteplici forme e degli iconismi cui ci ha abituato l'ininterrotta tradizione della poesia visiva e concreta, aiuta i teorici della letteratura a sfuggire alla loro congenita testolatria e ad affrontare forme della scrittura letteraria che di fatto sono state forcluse nella teoria e nella storia letteraria tradizionale. Inutile dire che queste "forme miste", le quali vivono della tensione e spesso dalla contesa di verbale e visuale, da sempre presenti nelle letterature di tutte le latitudini, assumono oggi una carattere del tutto particolare. Non solo perché, come è evidente, i media della visione hanno assunto un'invasione e una salienza assolutamente rilevante nella reale produzione letteraria – fatto non nuovo a diverse altezze temporali – ma per almeno un duplice ordine di ragioni. La prima risiede nel fatto, già ampiamente discusso da teorici della cultura visuale come W. J. T Mitchell, che l'intensificarsi di questo dialogo tra immagine e testo è segno inequivocabile di trovarsi sulla soglia di una "svolta pittorica" (*pictorial/iconic turn*) che evidenzia una fase critica rispetto alle sicurezze cui ci abituiamo i canoni, sia pittorici che letterari; d'altro canto proprio l'intensificarsi di questo dialogo è la prova più evidente che le strumentazioni che tradizionalmente ci consegnano le scienze della letteratura e le scienze dell'immagine sono del tutto inadeguate se obliterano l'altro da sé. Nel caso della letteratura, ad esempio, la mancanza di riferimenti alle retoriche dell'immagine, non solo si rivela del tutto inadeguata

a comprendere le forme miste (cui appartengono, si badi bene, opere insospettabili come i *Promessi sposi* o *Conversazione in Sicilia*), ma finisce per privare l'indagine letteraria di aspetti fondamentali: la consistenza e i contesti mediali dei testi, le questioni legate allo sguardo del lettore, ma anche dei personaggi nel testo, la particolare costituzione delle immagini letterarie, per non parlare delle omologie strutturali tra immagini e testo, e della rilevanza mediale di retoriche come quelle dell'*ékphrasis*.

I saggi che seguono si interrogano sulle retoriche e sulle forme di un tipo particolare di forma mista che è il fototesto letterario. Si tratta di opere che costellano tutto il Novecento e di cui è oggi possibile scrivere una storia letteraria che in più punti interseca il canone e ben si presta a declinazioni sempre più complesse del rapporto tra forme alte e forme popolari, se non altro perché strettamente legata a fenomeni come il fotogiornalismo e l'illustrazione. Tuttavia il fototesto, che ovviamente offre un confronto inedito tra forme di testualità e quel fenomeno epocale che è stata la fotografia, possiede virtualità che vanno ben al di là del suo significato retorico e formale sulla soglia tra verbale e visuale. Poiché già nell'Ottocento e ancor più nel Novecento il fototesto ha intercettato alcuni dei fenomeni sociali, e dunque letterari, più significativi e problematici: dalle guerre mondiali alla Shoah, dal dolore degli altri al terrorismo e ha accompagnato tutta la riflessione letteraria sulla memoria, sull'autobiografia, sulle identità di genere e sul confronto interculturale.

Nel volume sono raccolti saggi che si soffermano su alcuni "classici" della fototestualità attraverso cui non è difficile cogliere un paesaggio letterario composto di opere canoniche come di forme più sperimentali, ma tutte cruciali per descrivere il secolo breve. L'ambizione è però anche quella di cogliere alcuni aspetti delle retoriche, verbali e visuali, che il fototesto inaugura e che costituiscono una sfida per il teorico della letteratura almeno sin dai pionieristici lavori dell'amico e collega Alain Montandon al quale vogliamo dedicare questa raccolta.

New York, ottobre 2015.

Michele Cometa e Roberta Coglitore

Sfide della rappresentazione

*I Trompe l'œil* di Georges Perec e Cuchi White

Valeria Cammarata

Uno degli effetti ricercati e prodotti dal fototesto è sicuramente il vacillamento visivo, la messa in questione della nostra stessa capacità di percezione, della possibilità di dire cosa stiamo vedendo, a cosa stiamo assistendo; anzi, ancor più radicalmente, di ciò che si può vedere, di ciò che si può dire. Nel montaggio della parola letteraria e dell'immagine fotografica si mette in scena il dubbio novecentesco della rappresentazione letteraria o figurativa che sia.

La teoria del fototesto non può prescindere dalla sua storia. Se è vero che il fototesto deve molto ai suoi antenati iconotestuali – almeno a partire dai *Totentänze* medioevali – è altrettanto significativa la sua nascita come genere differente all'incrocio con le grandi tragedie novecentesche dell'umanità che hanno costretto l'arte in ogni sua forma a fronteggiare una stringente necessità di testimonianza con la dolorosa incapacità di rappresentazione della realtà divenuta incredibile, impossibile, inaccettabile<sup>1</sup>.

I temi della testimonianza, della memoria e della loro stessa perdita possono essere considerati i costituenti della tecnica e del genere fototestuale, tanto quanto di tutta la poetica di Perec, attraversata com'è dalla assurda combinazione della tragedia storica e della mancata testimonianza di questa stessa tragedia vissuta tuttavia sulla propria pelle.

Figlio di ebrei polacchi emigrati in Francia e uccisi dalla Seconda Guerra Mondiale e dalla barbarie nazista, Perec tenta costantemente di ricostruire una memoria perduta, memoria di un figlio che

<sup>1</sup> Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101. Per una versione più recente Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, *infra*, pp. 69-115.

difficilmente può riconoscersi ebreo se non in senso genetico, in un continuo dilaniamento tra le due identità – ebreo e non ebreo – che è stato il segno più tragico della sua vita. Proprio la difficile formazione della sua identità di falso cattolico<sup>2</sup>, o di ebreo sradicato che non possiede più la lingua né la memoria culturale di un popolo, così decisamente fondato sulla condivisione simbolica di un'appartenenza<sup>3</sup>, hanno portato Perec a una ricerca ossessiva della memoria soprattutto attraverso il lavoro della scrittura. Il prodotto di questo lavoro è contemporaneamente analitico e finzionale<sup>4</sup> molto simile, come afferma egli stesso, al lavoro dello storico, fatto di elenchi, di classificazioni, di ricerca di tracce, di segnali che permettano di ricostruire una storia. Se però lo storico tenta di rintracciare, attraverso il suo meticoloso lavoro, relazioni causali all'interno della Storia, una sola immagine sembra apparire nel quadro narrato da Perec: quella di un'assenza. Unica via per lo scrittore è tentare di scongiurare la propria assenza e di lasciare una traccia: «Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno»<sup>5</sup>.

Dunque le ricostruzioni, anche quelle autobiografiche, risultano costantemente falsate da trasposizioni spaziali o temporali, da pseudonimi o da alter ego ricorrenti, costruite come sono da racconti d'infanzia falsi: «non ho ricordi d'infanzia [...] ne ero dispensato:

<sup>2</sup> Dopo la morte del padre, arruolato nella legione straniera, e poco prima dell'arresto e della deportazione della madre a Drancy e da lì ad Auschwitz, Georges Perec fu inviato attraverso una spedizione della Croce Rossa al campo d'accoglienza cattolico di Villard-de-Lans. Qui il 30 ottobre del 1943 fu battezzato con rito cattolico. È già la seconda tappa, dopo la francesizzazione del nome d'origine dei suoi genitori – da Peretz a Perec –, della rottura con l'identità delle sue radici e con la costruzione del puzzle della sua identità. Cfr. l'approfondita biografia di David Bellos, *Georges Perec: A life in words. A biography*, David R. Godine, Boston 1993.

<sup>3</sup> Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, POL, Paris 1995, p. 59 (tr. mia): «non parlo la lingua dei miei genitori, non ho condiviso con loro alcun ricordo che potevano avere, qualunque cosa apparteneva loro, la loro storia, la loro cultura, le loro speranze, nulla mi è stato trasmesso».

<sup>4</sup> Cfr. Timo Obergöker, *Écriture du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano, Georges Perec*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2004.

<sup>5</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974, p. 123; trad. it. *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 111.

un'altra storia, la grande storia, quella con la s di “scuri”, aveva già risposto per me: la guerra, i campi di concentramento»<sup>6</sup>.

Già dai suoi rapporti con Roger Klemann e con il gruppo che faceva capo a «La Ligne Generale»<sup>7</sup>, Perec individua nell'arte figurativa un mezzo d'espressione che sebbene non gli sia proprio può fornirgli delle tracce, ma soprattutto rappresentare un enigma o una citazione che lo richiami nel testo in prima persona. Vedremo così come sia ricorrente l'immagine della creazione o della distruzione di un'opera d'arte, dal suo primo romanzo scritto nel 1966 *Il condottiero* (*Le Condottière*, 2012) a *La vita, istruzioni per l'uso* (*La vie, mode d'emploi*, 1978), fino a *Storia di un quadro* (*Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, 1979). E non stupisce che il suo alter ego, il personaggio più ricorrente lungo tutta la sua opera sia Gaspard Winckler, prima falsario al disperato tentativo di poter siglare con il suo personale «Anch'io son pittore» una perfetta copia del *Condottiero* di Antonello da Messina<sup>8</sup>, poi orfano naufragato sull'isola cripto nazista di W, infine emblematico creatore di puzzle della *Vita, istruzioni per l'uso*.

La distruzione dell'opera d'arte, ossia dell'opera di falsificazione, è il punto di arrivo, o forse la meta, della ricerca letteraria e figurati-

<sup>6</sup> Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Denoël, Paris, 1975; trad. it., *W o ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino 2005, p. 8.

<sup>7</sup> Tra il 1958 e il 1963, Perec fondò insieme ad alcuni amici – tra cui Roger Klemann, Claude Burgelin, Henri Peretz, Pierre Getzler – una rivista intitolata «La ligne générale», in omaggio al film di Eisenstein del 1929, e dedicata alla critica della produzione estetica francese contemporanea. Cfr. Rob Halpern, *Beyond the Terms of Commitment: Georges Perec's Critique of the Literary Field, circa 1960*, «The Review of Contemporary Fiction», march 2009, consultabile all'indirizzo, <http://www.highbeam.com>, data di ultima consultazione 27 agosto, 2015.

<sup>8</sup> Alla fine degli anni Cinquanta George Perec cominciò ad interessarsi all'arte figurativa, soprattutto ispirato, come abbiamo visto, dall'influenza di Roger Klemann con cui visitò spesso il Louvre, specialmente la sezione dedicata all'arte del Rinascimento italiano. Proprio qui vide per la prima volta *Il Condottiero* di Antonello da Messina unica opera del pittore siciliano che, a quanto pare, abbia mai visto. Lo sguardo sicuro ed enigmatico del ritratto che sembra riguardare l'osservatore da qualsiasi prospettiva esso si situi, la terribile luce di un uomo che sembra tenere tutto il mondo nelle sue mani colpiscono Perec non meno della cicatrice sul labbro superiore del personaggio ritratto, cicatrice incredibilmente somigliante a quella che lui stesso si era procurato da bambino. Da quel momento in poi *Il Condottiero* sarebbe stato il suo simbolo personale e l'ossessione per molti dei suoi romanzi. Georges Perec, *Le Condottière*, Éditions du Seuil, Paris 2012; tr. it. di E. Ferrero, *Il Condottiero*, Voland, Roma 2012.

va di Perec che giunge, appunto, fino ai limiti della rappresentazione dove non si trova una realtà da imitare, ma la propria memoria da costruire.

Perec ha sempre riconosciuto dolorosamente di non esser pittore, ma fu, sebbene in maniera molto problematica, fotografo. Le incursioni della fotografia nell'opera di Perec, e viceversa, sono molteplici: dalla raccolta fotografica sulla traversata atlantica per il progetto di *Ellis Islands. Storie di erranza e di speranza* (*Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, 1979) alle *ékphrasis* fotografiche di *W o ricordo d'infanzia* (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975) in cui la fotografia è presente al segno solo in senso genetico, alle collaborazioni con fotografi come Cuchi White, Christine Lipinska, Pierre Getzler, in cui le inquadrature fotografiche e le chiusure letterarie si combinano sul supporto mediale della pagina per mettersi vicendevolmente in questione.

Tutti questi esperimenti sembrano basarsi su tre principi: la discutibilità della pertinenza referenziale – se da un lato la fotografia può rappresentare una traccia documentale, essa è per costituzione, secondo Perec, traccia di un'assenza –; la ricostruzione di una memoria – una memoria inesistente che nella migliore delle ipotesi può essere inventata, proprio a partire dalle fotografie di famiglia –; l'opera d'arte come creazione di un falso.

Esemplari sono le trentanove Polaroid scattate durante il viaggio sulla nave cargo Atlantic Cognac, compiuta nel 1979, documenti che gli sarebbero serviti a creare i racconti letterari e filmici di *Ellis Island*. Non soltanto la scelta del tipo di dispositivo, ma anche quello dei soggetti ci introducono immediatamente nella poetica fotografica di Perec. Da un lato la Polaroid è significativa per Perec per il suo carattere di unicità, immediatezza e fragilità. Una fotografia Polaroid, ossia prodotta da una macchina fotografica istantanea su pellicole autosviluppanti, non potrà essere riprodotta, non è prodotta attraverso un negativo ristampabile; è subito disponibile al fotografo senza passare attraverso il processo di sviluppo e stampa (un po' come le moderne fotografie digitali); essa è in qualche misura evanescente, la sua immediatezza è anche causa della sua fragilità, i suoi colori sono destinati a svanire rapidamente. La traccia che essa documenta è destinata a perdersi ben presto, è insomma, una documentazione inaffidabile, falsa (fig. 1).

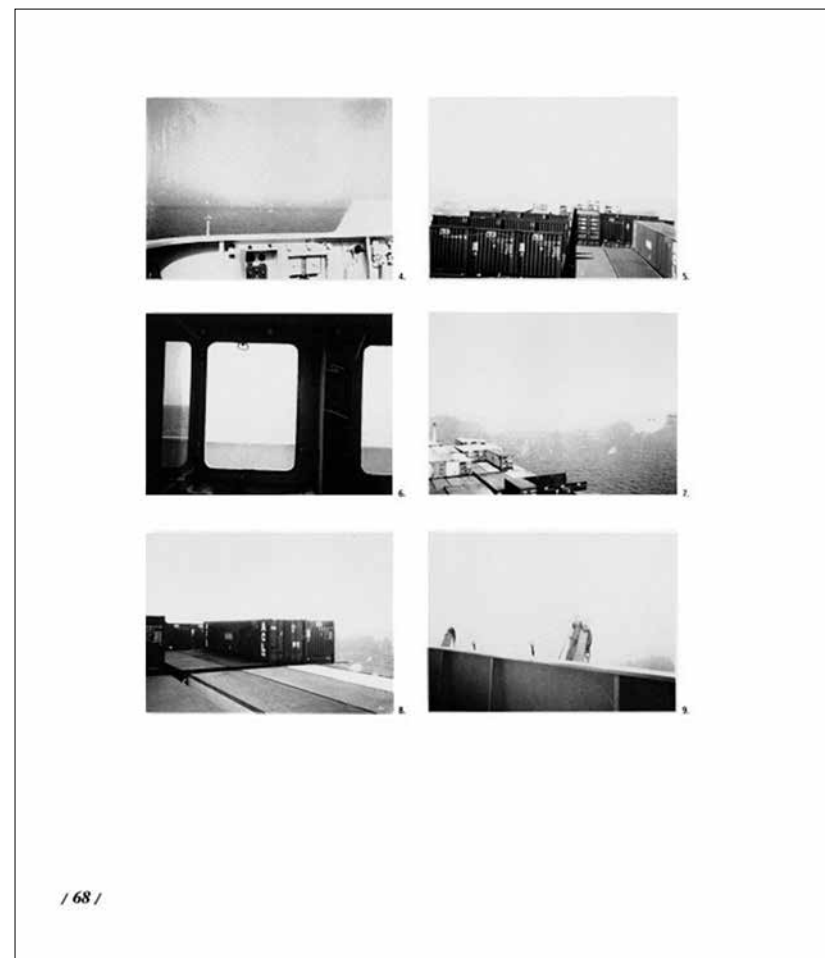


Fig. 1. G. Perec, *Perec, polaroids*, 1997.

La svalutazione documentale del mezzo fotografico è poi accentuata dai soggetti stessi delle inquadrature di Perec. Inquadrature in cui di fatto il referente svanisce ingoiato da brume indistinte o da una geometria che occupa tutto lo spazio dell'esistenza ridotta ai minimi termini. Le fotografie non a caso seriali dei racconti di *Ellis Island* sono la prova della scomparsa dell'immagine fotografica.

Finzione, inganno, falsificazione, ricerca documentaria di tracce e perdita della memoria, vacillamento referenziale, indistinzione

del segno (visuale o letterario), queste sono le caratteristiche della fotografia, secondo Perec, e della sua stessa poetica. D'altra parte, come ha notato Christelle Reggiani: «Se, dopo la *Camera chiara* è diventato scontato sottolineare il legame tra la fotografia e l'assenza e la morte, Perec attua una messa in scena fotografica dell'assenza, proprio nella scelta della Polaroid»<sup>9</sup>.

Se le Polaroid costituiscono il modello plastico e anche tematico di una scrittura dell'assenza, la fotografia diviene in *W o ricordo d'infanzia* generatrice di un immaginario – quello di una memoria impossibile, inesistente, che la fotografia non basta a ricreare – e di una scrittura. Una generatrice (o una genitrice?) che però, ancora una volta, è destinata a scomparire, a non essere presente, a essere soltanto il sostrato della scrittura.

Le sette fotografie e, soprattutto, le loro *ékphrasis* servono a ricostruire la memoria dell'infanzia di Perec. Ma, ancora una volta, il carattere documentale viene svilito da quello più originario e proprio della fotografia, quello illusorio e fantasmatico insito nella sua stessa nascita e nella sua stessa storia, a partire dal dagherrotipo e dal panorama. Nelle fotografie della sua infanzia, non supportate da una memoria personale, Perec non vedrà i documenti e le tracce della sua famiglia, non riuscirà a ricostruirne la memoria effettiva e nemmeno quella affettiva. Esse non sono per lui che i riflessi evanescenti di una fantasmagoria a partire dalla quale può solo inventare un racconto, e per di più un racconto doppio. Non è un caso che la descrizione delle sette immagini di famiglia, specialmente di quelle che riguardano i genitori, partano da una descrizione delle loro condizioni di usura, una usura che non possiamo non mettere in relazione a quella della Polaroid: «le loro condizioni, così come descritte – rovinare, senza margini, ingiallite, smangiate – rendono difficile finanche un riconoscimento testimoniale, prima ancora che affettivo, e rimandano alla loro incapacità evocativa e referenziale, all'impossibilità di tenere conto della ferita, del trauma della separazione, dell'annientamento. Appartengono anch'esse all'*irrévocable*»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Christelle Reggiani, *Perec: une poétique de la photographie*, «Littérature», 129, 2003, pp. 77-106, p. 80 (tr. mia).

<sup>10</sup> Valeria Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Liguori Editore, Napoli 2005, pp. 75-76.

Se il principio fondamentale sul quale si basa la poetica perecciana, ma anche la sua considerazione dell'arte *tout court*, è quello della «falsità referenziale»<sup>11</sup>, la fotografia di opere d'arte non fa che raddoppiare il falso. Se, poi, le stesse opere d'arte «ri-prese» in fotografia sono basate sulla tecnica del mascheramento, del camuffamento, dell'inganno – esemplare il caso del *trompe l'œil* – l'opera di falsificazione viene elevata a potenza, e spinta al massimo dall'intervento letterario che ne riflette all'infinito l'artificio.

La diffidenza essenziale nei confronti dell'immagine fotografica, basata su di una più generale reticenza nei confronti di una rappresentabilità ontologica, trova celebrazione compiuta nel progetto a quattro mani con Cuchi White. Un progetto (ancora una volta) duplice che ha portato a due realizzazioni: una prima che potremmo definire di collaborazione artistica in *Trompe l'œil. Poèmes de Georges Perec, photographies de Cuchi White*<sup>12</sup>, del 1978, una seconda, più teorica, in *L'œil ébloui*, del 1981<sup>13</sup>.

In questa doppia opera di riflessione della letteratura e della fotografia sulla finzione figurativa dell'arte, si realizza, per usare le parole di Christelle Reggiani, l'oggetto per eccellenza della fotografia: «rappresentato e rappresentazione partecipano di una stessa messa in opera della finzione. Questa relazione con la finzione, che è qui trappola della rappresentazione, implica quindi l'idea molto forte della somma e del punto di vista delle stesse immagini, fare del *trompe l'œil* la fotografia esemplare»<sup>14</sup>.

Per dimostrare come il *trompe l'œil* sia l'apoteosi di tutta la poetica non solo letteraria ma anche figurativa di Perec, sarà necessario fare qualche passo indietro e rintracciare le tappe dell'evoluzione di questo pensiero in cui letteratura, arte figurativa e fotografia si sono compenstrate nel bacino della memoria e dell'illusione.

<sup>11</sup> C. Reggiani, *Perec: une poétique de la photographie*, cit., p. 91.

<sup>12</sup> Georges Perec, Cuchi White, *Trompe l'œil. Poèmes de Georges Perec, Photographies de Cuchi White*, P. Guérard, Paris 1978.

<sup>13</sup> Georges Perec, Cuchi White, *L'œil ébloui*, Chêne/Hachette, Paris 1981.

<sup>14</sup> C. Reggiani, *Perec: une poétique de la photographie*, cit., p. 98.



### Tracce di memoria

La relazione tra rappresentazione verbale e visuale sembra essersi consolidata non soltanto nel rimando o nella citazione all'interno dei due distinti e definiti sistemi, ma in un più profondo scambio di strutture. È così possibile individuare da un lato lo spirito dell'immaginismo che ha contagiato la letteratura e la critica letteraria del secolo scorso, nei modelli spaziali, architettonici e sincronici del formalismo e dello strutturalismo, e dall'altro una «metafisica verbale» nelle tendenze astratte dell'arte e della teoria artistica<sup>15</sup>.

Così parola e immagine, che avevano già una consolidata tradizione artistica di mutuo scambio nell'estetica delle arti sorelle, sono confluite nel territorio conteso della rappresentazione novecentesca, in cui il loro rapporto si è mosso tra due poli: un incontro all'infinito e una decisa antinomia. Dal momento che entrambe le istanze funzionano da portavoce il cui compito è quello di star per qualcos'altro, e che questo qualcos'altro diviene un oggetto difficile da definire, quando non addirittura l'indicibile in sé<sup>16</sup>, il rapporto tra parola e immagine e i prodotti che ne possono derivare, esemplare il caso del fototesto, devono necessariamente essere connessi in una struttura unica in cui sia difficile definire dove finisca il testo e cominci l'immagine, e in cui però le rispettive differenze non vengano fuse. È la nuova frontiera della eterologia della rappresentazione<sup>17</sup>, il cui nuovo mezzo di espressione è l'*imagetext*<sup>18</sup>.

Non soltanto la continua conflazione tra parola e immagine, e il relativo scambio di voci, ma anche la messa in questione della

<sup>15</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1974, pp. 1-2.

<sup>16</sup> Nel suo saggio *On Poetry and Painting, With a Thought of Music*, Howard Nemerov trova tanto nel linguaggio di pittori e poeti, quanto nelle immagini create da entrambi il tentativo di sfidare il silenzio insito nel linguaggio, tanto da affermare che «la poesia parla del silenzio in pittura», H. Nemerov, *On Poetry and Painting, With a Thought of Music*, in Id., *Figures of Thought*, David R. Godine, Boston 1978, p. 10.

<sup>17</sup> È chiaro il riferimento a Michel de Certeau, *Heterologies. The Discourse of the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

<sup>18</sup> «L'interazione tra immagini e testo è costitutiva della rappresentazione in quanto tale: tutti i media sono media misti, e tutte le rappresentazioni sono eterogenee. Non ci sono arti puramente visuali o puramente verbali, nonostante l'impulso a purificare i media sia un'espressione centrale dell'utopia modernista». W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994, p. 5 (tr. mia).

rappresentabilità sia nell'arte figurativa sia in letteratura sono, come abbiamo visto, caratteristiche fondamentali dell'opera di Georges Perec, che riesce a ricostruire la propria memoria perduta, soltanto attraverso la voce altrui o le altrui immagini.

La «rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale» come genere poetico o «principio letterario» legati alla memoria e alla «voce dell'altro» è già stata indagata da W.J.T. Mitchell, che ha individuato una relazione molto importante tra metodo *ékphrastic* e autobiografia, una relazione sancita dal mezzo della memoria<sup>19</sup>.

Di solito, dice Mitchell, il testo *ékphrastic* è caratterizzato dalla parola presa in vece di un altro, un altro visuale in questo caso, quale può essere un'immagine, un'opera d'arte, un oggetto. Un altro visto a distanza e posto nella condizione di muto oggetto osservato da un narratore/osservatore. Tuttavia, si danno dei casi in cui questa distanza tra oggetto e soggetto viene annullata, il soggetto narrante descrive se stesso, e l'unica distanza rimanente è dettata dal tempo che allontana il soggetto presente da un se stesso passato.

Prescindendo dal caso specifico della narrazione della schiavitù indagata da Mitchell, la sua analisi può fornire un'interpretazione efficace anche per la letteratura al confine tra parola e immagine di Perec per quanto concerne tanto l'aspetto autobiografico quanto quello «memoriale».

Nell'intera opera di Perec le immagini di opere d'arte – autentiche o meno –, di fotografie, di strutture architettoniche o di semplici oggetti quotidiani rappresentano riflessi, seppur incompleti, della biografia di un personaggio, molto spesso l'autobiografia celata dell'autore, la cui personalità composita può essere illuminata soltanto da parziali scene (*spot of time*)<sup>20</sup>. Non soltanto, esse costituiscono dei veri e propri schermi tra il ritratto dei diversi personaggi creati da Perec e il suo stesso autoritratto, rimandando un riflesso distorto dell'autore.

<sup>19</sup> Cfr. W.J.T. Mitchell, *Ékphrasis and the Other*, in ivi, pp. 151-181; Id., *Narrative, Memory, and Slavery*, in ivi, pp. 183-207.

<sup>20</sup> Come ha notato Mitchell l'autobiografia di William Wordsworth è costellata da passaggi descrittivi da lui stesso definiti come *spot of time*, ossia «scene» della memoria proiettate di solito su paesaggi naturali. Queste architetture memoriali permettono fondamentalmente di immagazzinare la memoria ottenendo al contempo due fondamentali risultati: custodire impressioni che potranno da quel momento in avanti nutrire la poesia di chi le detiene, e conservarne il potere visionario. Cfr. W. Wordsworth, *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind, an Autobiographical Poem*, in Id., *The Complete Poetical Works*, London, Macmillan and Co., 1888, ora Oxford, Clarendon Press, 1959.

L'opera di Perec, poi, sembra portare all'estremo i limiti di questa resa narrativa della memoria. Dal momento che, infatti, le immagini rappresentano per la sua opera e per la sua vita non dei semplici strumenti della memoria ma dei veri e propri sostituti, i testimoni o le prove documentali di una memoria lacunosa, la contaminazione di parole e immagini viene condotta in maniera ossessivamente documentata da cataloghi, saggi, (auto)biografie. Tutto ciò risponde a un duplice obiettivo: da un lato consente all'autore di porsi ad una distanza di sicurezza rispetto a un argomento così doloroso come l'assenza di ricordi, consentendogli contemporaneamente di descrivere qualcosa che gli sarebbe difficile raccontare altrimenti, in breve di dare forma all'indicibile, o, con le parole di Stella Béhar, dare forma «ad una parola assente alla scrittura»<sup>21</sup>.

Si tratta proprio della strategia testuale fondamentale nello studio dell'*ékphrasis* autobiografica di Mitchell, secondo cui le descrizioni «associate alla visione e allo spazio, giocano un duplice ruolo, in quanto sintomo insieme di mancanza e completezza, rimozione del tempo, della memoria e della storia, e accesso diretto alla sua attualità sensoriale»<sup>22</sup>. È proprio l'assenza di una propria memoria e di una propria storia che costringe Perec a una ricostruzione fatta attraverso la classificazione dei luoghi e delle immagini che hanno fatto parte della propria intera esperienza, o che permettano di ricostruirne un tassello, sia pur parziale: la descrizione minuziosa delle foto di famiglia di *W o ricordo d'infanzia*; la descrizione di un luogo di Parigi cercando di esaurirne i particolari e i cambiamenti che subisce nel tempo; la descrizione del condottiero di Antonello da Messina nel tentativo di ricrearlo come opera propria; la ricostruzione della collezione Raffke attraverso descrizioni, prove, documenti; la costruzione, lo smembramento, ricostruzione dell'immagine, il nulla definitivo e il pezzo mancante del puzzle di Barthelbooth/Winckler; il rispecchiamento, il raddoppiamento della propria parola nelle meta-fotografie di Cuchi White. Sono tutti esempi, come si vede, della dialettica tra il tentativo di completezza e la sostanziale, effettiva incompiutezza.

Ma si può contare sulla trasparenza del mezzo memoriale che si frappone tra la parola che narra e l'oggetto che si osserva, a maggio-

<sup>21</sup> Stella Behar, *Georges Perec: Écrire pour ne pas dire*, Peter Lang Publishing inc., New York 1995 (tr. mia).

<sup>22</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 186 (tr. mia).

re o minore distanza, più o meno coincidente con l'autore? Mitchell sembra non crederci affatto, anzi sembra non credere nella necessità di questa trasparenza. È, infatti, l'opacità di questo mezzo, psicologico piuttosto che tecnico, che permette di instaurare il gioco di chiarezza e illusione tra autore e lettore. È ciò che accade, per esempio, in *Storia di un quadro* in cui la travolgente abbondanza dei mezzi messi a disposizione dalla descrizione non può cambiare il destino di un'opera che rimane falsa, illusoria<sup>23</sup>.

Sebbene Mitchell rintracci nella retorica classica come nella letteratura moderna gli stessi canali, gli stessi ruoli e le stesse modalità di espressione della memoria, di sicuro non si lascia sfuggire una fondamentale differenza. Mentre, infatti, nel caso della retorica si trattava di una tecnica finalizzata alla ricostruzione di un ordine temporale attraverso una configurazione spaziale («un modo per mappare una *performance* orale... su una struttura spaziale»<sup>24</sup>), e fosse quindi dedicata a *performance* pubbliche, il significato moderno della memoria la configura più come: «un aspetto della consapevolezza privata [...] che sembrerebbe collocabile nella psicologia piuttosto che nella retorica [...] La differenza tra una reminiscenza pubblica e una privata (ossia tra l'orazione mnemonica e la sessione psicoanalitica) è esattamente ciò che è messo sotto pressione nella narrazione autobiografica la cui funzione è quella di portare una testimonianza alla collettività, un'esperienza storica»<sup>25</sup>.

È proprio la testimonianza di un'esperienza storica – che Perec ha attraversato in obliquo – ciò che ci viene consegnato attraverso la ricostruzione di un quadro che non è chiaro a nessuno, e che viene costantemente modificato, falsificato, dalle successive esperienze di vita.

La descrizione, dunque, secondo Mitchell, è il momento in cui la tecnologia della memoria minaccia di collassare sulla materialità dei suoi mezzi, o, avrebbe forse detto Perec, sui pezzi mancanti del puzzle. Se è vero che la memoria è il mezzo che consente di ricostruire l'identità dell'autore, che consente di «ri-tracciare, ricordare, ri-pro-

<sup>23</sup> Georges Perec, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Éditions Balland, Paris 1979, tr. it. *Storia di un quadro*, Rizzoli, Milano 1990. Mi permetto di rimandare al mio V. Cammarata, *Il cabinet d'amateur di Georges Perec*, «Between», 1, 1, 2011, <http://www.between-journal.it>.

<sup>24</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 192 (tr. mia).

<sup>25</sup> Ivi, p. 193.

vare [la vita dell'autore] in un mutuo interscambio con il lettore»<sup>26</sup>, la mancanza della memoria coincide con la schiavitù del tempo e con l'impossibilità di usare lo spazio come uno strumento di controllo sul tempo e sulla parola.

Il lavoro di ricostruzione viene dunque lasciato al lettore, mentre lo scrittore può solo giocare a rimescolare le carte di questa spazialità, accostando ricordi autentici a pure invenzioni, immagini originali ad autentici falsi.

### *Incursioni/illusioni*

Nel 1979 George Perec conclude il suo *Storia di un quadro*, un giallo sulla rappresentazione visuale e letteraria, con una postilla: «Verifiche successive, condotte con estrema diligenza, non tardarono a dimostrare che la maggior parte dei quadri di Hermann Raffke erano proprio falsi, come, per lo più, sono falsi i particolari di questo racconto inventato, concepito per il solo piacere, e l'esclusivo brivido della finzione»<sup>27</sup>.

I temi dell'illusione, del far sembrare, dell'artificio, per usare le stesse parole di Perec, legati alla rappresentazione letteraria tanto quanto a quella figurativa sono stati di certo una cifra caratteristica della sua letteratura e della sua riflessione, al cui centro sembra stare non tanto la domanda: «Cos'è la rappresentazione (letteraria o figurativa)?», ma «Cos'è il reale? Dove comincia? Dove finisce?», e, soprattutto, nel caso della rappresentazione figurativa «Come possiamo verificare la validità del messaggio trasmesso ai nostri centri visivi? Non è forse vero che i nostri occhi vedono i binari paralleli congiungersi all'infinito?»<sup>28</sup>.

Potremmo sostenere, come fa Perec, che tutta la letteratura sia illusoria, basata com'è su un patto tra autore e lettore che accetta di entrare in una nuova realtà, con cui confondere anche la propria, in cui anche ciò che è impensabile o impercettibile diventa condivisibile.

Più delicata sembra a prima vista la questione della rappresentazione figurativa, in specie di quella fotografica, che dovrebbe in linea di

<sup>26</sup> Ivi, p. 200.

<sup>27</sup> G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, cit., postilla.

<sup>28</sup> Georges Perec, *Ceci n'est pas un mur...*, in G. Perec, C. White, *L'œil ébloui*, cit.; tr. it. *Questo non è un muro...*, «Riga», 4, 1993, pp. 48-55, p. 50.

principio fondarsi sulla mimesi, al limite della mimetica con la realtà. Eppure l'arte di tutti i tempi, così come la teoria a essa legata, ci hanno dimostrato che la faccenda non è così semplice e che il rapporto tra l'immagine e il suo referente è pur sempre basato sull'artificio. Anzi è stato merito delle correnti che vanno dall'espressionismo al modernismo dimostrare che tanto più trasparente si presenta il mezzo pittorico tanto meno esso svolge un servizio fedele ai nostri occhi. Quanto più questo mezzo si fa opaco, invece, tanto più onesto esso si dimostra.

Proprio nel saggio introduttivo all'opera illusoria di Cuchi White – intitolato significativamente *Questo non è un muro...* (*Ceci n'est pas un mur...*) – Perec comincia la propria riflessione sulla tecnica del *trompe l'œil* fotografico proprio dai limiti della rappresentazione, uno dei quali sta nel volersi confondere con l'oggetto designato; l'altro, al contrario, sta nel tentativo di liberarsi della nozione stessa di modello, di produrre un inimitabile a garanzia stessa dell'arte<sup>29</sup>.

Tutta l'opera di Perec appare governata dalla drammatica ricerca di un freno, di un limite non alla rappresentazione, piuttosto all'ir-rappresentabilità, una *contrainte* che permetta al poeta così come al pittore (o allo scultore, o al fotografo, o al *performer*) di costringere l'infinito astratto al segno concreto, alla traccia che, se non è portatrice di senso, è almeno ricordo della propria esistenza.

Redini al senso, in questo disperato tentativo, diventano allora il gioco degli scacchi, l'immobilità dinamica degli spazi architettonici, le cose di ogni giorno, le regole arbitrarie e canonizzate dell'OU-LIPO, la propria opera precedente in quella successiva, la propria opera in quella dell'altro e viceversa.

In questo orizzonte si inseriscono le continue incursioni di Perec nel territorio limitrofo della rappresentazione figurativa. Proprio del confine tra arte figurativa e letteratura è stato un vero e proprio *amateur*, un collezionista di fotografia, architettura, disegno e pittura, e di relazioni, spesso, personali che intrattenne con gli artisti che le praticavano. Si tratta di occasioni, molto diverse tra loro per committenza e tipo di collaborazione, che, però, non affrontò mai da critico d'arte: «Non ho mai cercato» dice Perec «di fare un discorso su un pittore dal punto di vista della sua pittura. Ho cercato, invece, di far sì che quello che provo guardando il lavoro di un artista, di un

<sup>29</sup> Ivi, p. 48.

pittore o di un fotografo, si traduca in qualcosa che faccio dal punto di vista del mio proprio lavoro»<sup>30</sup>.

E così nascono le collaborazioni con sette pittori: Antonio Corpora<sup>31</sup>, Dado, Paolo Boni<sup>32</sup>, Jacques Poli e Peter Stampfli<sup>33</sup>, Fabrizio Clerici<sup>34</sup>, Pierre Getzler<sup>35</sup>, e con le fotografe Cuchi White<sup>36</sup> e Christine Lipinska.

L'opera del pittore italiano Antonio Corpora è stata la prima con cui l'opera letteraria di Perec si sia mai incontrata, anche se si tratta di un incontro molto particolare. Il pittore, infatti, stava pubblicando, per la stessa casa editrice e negli stessi anni in cui Perec stava pubblicando *Specie di spazi*, una raccolta di otto stampe, da accompagnare a delle riflessioni letterarie. Fu lo stesso pittore a scegliere, a questo scopo, una raccolta di saggi critici tratti da *Specie di spazi* e due serie di poesie, una di Hölderlin, l'altra di Perec, anche se, come tiene a precisare l'autore, le sue non sono vere e proprie poesie, ma testi che lo diventano perché estrapolati dal loro contesto originale. Dunque, dice Perec: «ci sono in un certo modo, non ho fatto niente direttamente»<sup>37</sup>.

Anche nel caso della collaborazione tra l'autore e Dado non nasce da una precisa intenzione dei due artisti, né è il prodotto di una

<sup>30</sup> G. Perec, *Certains peintres...*, conferenza del 28/11/1981 a Bologna, «Riga» 4, Milano, (1993), pp. 62-66, tr. it. di A. Borsari, *Alcuni pittori con cui ho lavorato...*, ivi, pp. 56-61. È forse superfluo sottolineare il ritorno delle forme eterologiche.

<sup>31</sup> Ivi, p. 57. Cfr. A. Corpora, G. Perec, *L'arbre et l'Isaar à Lenggries*, Paris, Galilée, 1976.

<sup>32</sup> Da questa collaborazione nacque prima il libro *Métaux* e poi un catalogo per una mostra spagnola dello scultore che vide Perec, suo malgrado, nelle vesti di critico d'arte.

<sup>33</sup> Dopo la collaborazione con White e Boni, Perec tenta ancora di far rispecchiare la struttura della sua opera su quella figurativa dei due artisti: «sto cercando di far luce da una pluralità di punti di vista insieme. O meglio, da diversi punti di vista separatamente come se l'oggetto di questa pittura fosse qualcosa di inaccessibile della quale il linguaggio non può rendere conto, ma della quale una pluralità di linguaggi (tecnico, politico, da dizionario) producesse un'impressione, come se i testi fossero lo specchio della pittura», ivi, p. 58.

<sup>34</sup> *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques pour Georges Perec*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1996.

<sup>35</sup> Come abbiamo già visto Pierre Getzler è stato amico di Georges Perec almeno sin dai tempi della «Ligne générale», e dell'apprendistato artistico al Louvre con Roger Klemann. Non stupisce, dunque, che tra i due si sia instaurato un rapporto che Perec definisce «endemico» e che si realizzò in alcune illustrazioni e copertine alle opere di Perec e nel suo ritratto per la rivista «L'Arc». L'endemicità di questo rapporto creava addirittura in Perec l'impressione «che tutto quello che fa nel suo lavoro trovi eco in tutto quello che faccio nella mia scrittura, e viceversa, quello che scrivo trovi un'eco nella sua pittura», G. Perec, *Certains peintres...*, cit., p. 59.

<sup>36</sup> Cfr. Cécile De Bary, *Le trompe-l'œil: image usée d'un usage perecquien de la fiction*, Colloque international en ligne Frontières de la fiction, 2000, www.fabula.org.

<sup>37</sup> G. Perec, *Certains peintres...*, cit., p. 57.

riflessione teorica precisa. Si tratta piuttosto di un'occasione editoriale che crea lo spunto per una sfida, in questo caso per il pittore. Infatti, nel 1976 ancora la casa editrice Galilée pubblica *Alphabets*, un poema costituito da testi eterogrammatici, in cui, cioè, appaiono solo determinate lettere e ogni verso è l'anagramma dell'altro. La *contrainte* in base a cui le lettere erano state selezionate si fonda sulla musica seriale, e prevede di utilizzare le consonanti di un determinato insieme secondo una successione precisa. L'editore incaricò il pittore jugoslavo di illustrare questo poema. Dado da parte sua non si fece ispirare dalla letteratura in esso contenuto, ma utilizzò i testi come supporto spaziale. A ben vedere si tratta dunque dell'incontro tra tre campi della narrazione: musica, letteratura, pittura, implicate però nella loro struttura più che nella loro espressione poetica.

Nel caso di Paolo Boni, invece, l'incontro tra i due campi della rappresentazione è intenzionale e, questa volta, è la letteratura ad essere sfidata e ad essere incaricata di accompagnare un tipo di rappresentazione visiva molto particolare. L'opera di Paolo Boni, infatti, è definibile come «grafiscultura», prodotta, cioè, a partire da matrici metalliche (ottone, zinco, rame, ferro, acciaio, bronzo). Da questo primo incontro con l'opera di Boni Perec trasse sette sonetti – di quattordici versi ciascuno, ogni verso di quattordici lettere, scelte eterogrammaticamente, come in *Alfabeti* – che potessero accompagnare altrettante incisioni tentando di esprimere al massimo la potenzialità linguistica legata allo stesso metallo con cui lavorava lo scultore: «ho cercato di fare un lavoro che tentasse di [...] saturare l'idea del metallo, ossia che cercasse di impiegare il più possibile l'universo linguistico del metallo perché è attraverso di esso che lavora Paolo Boni»<sup>38</sup>.

Nel 1979 Perec incontra a Parigi Fabrizio Clerici. Il pittore surrealista gli mostra i suoi *Quaderni a settori delle Metamorfosi*, pubblicati appena un anno prima. Si tratta di un'opera che non poteva non suscitare l'interesse dell'*oulipienne* dal momento che ripete in pittura l'esperimento combinatorio già riuscito a Queneau nel 1960 con *Centomila miliardi di poesie* (*Cent mille milliard de poèmes*). La raccolta di Clerici era costituita da otto disegni divisi in bande longitudinali, ognuna delle parti si poteva comporre con ognuna delle altre sprigionando una potenzialità di 4096 disegni di animali favolosi. Perec, da parte sua, creò otto mini-matrici, ognuna delle quali

<sup>38</sup> Ibid.

composta da quattro segmenti liberamente combinabili tra loro, così da ottenere «un po' più di quattromila raccontini». Il risultato dell'esperimento venne pubblicato per la prima volta sulla rivista «Action Poétique» nel 1981 ed è stato recentemente ripubblicato con il titolo *Poco più di quattromila poesie in prosa per Fabrizio Clerici. Poco più di quattromila disegni fantastici per Georges Perec (Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici. Un petit peu plus de quatre mille dessins fantastiques pour George Perec)*.

Fu insieme a Cuchi White, come abbiamo già visto, che Perec lavorò e ragionò su due progetti, a metà tra fotografia e letteratura, sulla tecnica e sul concetto del *trompe-l'œil*. Il libro *Trompe l'œil* apparve nel 1978, e venne realizzato come un lavoro di cooperazione tra testo e immagine: da un lato Cuchi White sfidava la tecnica in campo fotografico, dall'altro Georges Perec creava un vocabolario che imitasse o, meglio, lavorasse come il *trompe-l'œil*. Si tratta di testi in cui tutte le parole sono contemporaneamente inglesi e francesi e nessuna delle frasi ha un solo significato. Per scrivere le poesie Perec adottava l'espedito del *franglais*. Questa parola è stata coniata da René Étiemble per descrivere sarcasticamente lo snobismo dei francesi che, dopo la Seconda Guerra Mondiale e fino agli anni '50, si ostinavano a parlare «inglese in francese»<sup>39</sup>. Per essere più precisi, però, dobbiamo dire che Perec sceglie come *contrainte* un lessico preciso, il lessico creato da un altro *oulipien*, Harry Mathews. Mathews presentò al convegno dell'OULIPO del 21 novembre 1975 un lessico composto da 425 parole scritte in quello che lui denominò «L egal franglais» e governate da due regole di base: che ogni parola prevedesse la stessa ortografia in francese e in inglese, eccezion fatta per apostrofi, accenti e maiuscole (che infatti sono eliminati, sostituiti da uno spazio bianco); che non ci fosse alcuna comunanza di senso tra le due lingue, doppi sensi inclusi<sup>40</sup>.

*L'œil ébloui*, invece, fu pubblicato nel 1981, e, secondo le parole dello stesso Perec, è un commento, una sorta di studio sul tema

<sup>39</sup> René Étiemble, *Parlez-vous franglais?*, Gallimard, Paris 1964. André Gervais ha proposto tuttavia il termine alternativo di «angrais» che rende conto della pratica di far prendere a una lingua l'aria di un'altra, eliminando, dunque, la connotazione piuttosto negativa data dal «franglais» di Étiemble: «Non più in conflitto (linguistico, politico), ma, in complementarietà (poetica, testuale)», André Gervais, *Perez (sic)/White: «Trompe-l'œil» le tour de l'angrais et le retour du temps*, «Études littéraires», 1-2, 1990, pp. 169-183, p. 171.

<sup>40</sup> Harry Mathews, Alastair Brotchie, *Oulipo Compendium*, Atlas Press, London 1998, p. 148.

del *trompe-l'œil*. Entrambe le esperienze sono molto rappresentative della poetica dell'autore, visto che la forma che meglio può rappresentare la sua scrittura è, appunto, quella del *trompe-l'œil*, con la sua volontà di ingannare, di «medusare» per un istante il passante, ossia di tendergli una trappola che rinvia al suo sguardo, al modo in cui guarda – e occupa – lo spazio. Come spesso accade nell'opera di Perec il lettore o lo spettatore (in questo caso entrambi) rimangono prigionieri di un dubbio tra ciò che è vero e ciò che è falso, non c'è più limite preciso alla realtà, ma fluttuazione, esitazione, puro segno.

L'insieme di queste esperienze che consentirono a Perec di indagare i limiti della rappresentazione pittorica (copia ed eliminazione del modello), vennero ricondotte dall'autore stesso all'ambito della sfida tra arte e letteratura: l'opera grafica funziona come una sfida per lo scrittore, l'opera scritta funziona come una sfida per il pittore. Una doppia sfida in cui, di volta in volta, una forma di rappresentazione costringe l'altra ad uscire dal suo territorio per entrare in quello altrui senza, però, perdere la propria personalità: l'una funziona insomma da *contrainte* dell'altra provocando uno shock creativo, non parlando l'una dell'altra, ma costringendo l'altra a tradurre il proprio discorso. È nel momento in cui il discorso si fa più difficile che l'arte e la letteratura diventano i motori narrativi l'una dell'altra: «Per uno scrittore ci possono essere dei quadri che richiedono la scrittura, che hanno voglia... sui quali si ha voglia di scrivere. D'altra parte una cosa molto chiara per me è che vi sono pittori dei quali ho voglia di parlare, di cui so che non sono quelli che contano di più per me, ma soltanto il pretesto per un discorso. Mentre ve ne sono altri di fronte ai quali non so cosa dire. E se non so che cosa dire lì comincia la sfida»<sup>41</sup>.

Si tratta della sfida<sup>42</sup> a trovare una forma letteraria di scrittura che corrisponda in qualche modo alla forma che sta dentro un disegno, un'il-

<sup>41</sup> G. Perec, *Certains Peintres*, cit., pp. 63-64.

<sup>42</sup> La metafora della sfida per designare il rapporto tra arte e letteratura, o sarebbe forse meglio dire tra arti e letterature, sembra essere una cifra caratteristica e ricorrente anche nelle teorie critiche più recenti sul tema dell'ekphrasis. A partire da Mitchell che in *Iconology* definisce il campo come uno «lotta per il territorio», per proseguire con Heffernan e con la sua definizione di «battaglia tra sessi» – tra una voce maschile narrante ed un oggetto femminile osservato –, fino a Cometa che descrive il rapporto tra le due arti come una storia di conflitti familiari tra sorellastre più che tra sorelle. Cfr. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University Of Chicago Press, Chicago and London 1986; J.A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago and London 1993; M. Cometa, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004; Id., «Letteratura e arti figurative: un catalogo», «Contemporanea», 3 (2005); Id., *La scrittura delle immagini*, Cortina, Milano 2012.

lustrazione, una fotografia, un quadro, ecc. Così, infatti, le fotografie in *trompe l'œil* di Cuchi White, già in sé sfida meta-rappresentativa, pongono a Perec un problema da risolvere: trovare un complesso di scrittura che funzioni come un *trompe l'œil*, ma secondo la propria maniera.

Di più, quando l'immagine fotografica si trova a condividere lo spazio cartaceo con la scrittura di Perec, essa finisce con lo svolgere, come dice Bernard Magné, una funzione antitestuale, e, viceversa, il testo svolge un'azione anti-iconica, proprio perché Perec ne sottolinea il carattere di incertezza, se non di falsità<sup>43</sup>. L'immagine fotografica è di per sé tronca; la parola di Perec si farà allora chiusa, opererà come un segno di rottura: non sarà legenda dell'immagine, non la amplificherà, non le darà la parola che le manca, non ne ricaverà le immagini; nessuno scambio di spazi o di tempi, i fototesti di Perec non fanno che raddoppiare l'alterità semiotica tra testo e immagine. A maggior ragione le fotografie di *trompe l'œil* e i *trompe l'œil* letterari costruiscono il monumento all'indicibilità, all'invisibilità, ossia di ciò che sembra ma non è.

### *Questa non è una pipa, è un muro*

Ma cos'è un *trompe l'œil*? Secondo George Perec la definizione è semplice, almeno in apparenza: «è un modo di dipingere qualcosa in maniera che questa cosa abbia l'aria non dipinta, ma vera; o se si preferisce, è una pittura che si sforza di imitare il reale fino a trarre in inganno»<sup>44</sup>. In realtà questo effetto mimetico potrebbe sembrare a prima vista coincidere con la pittura figurativa *tout court*, anzi sembrerebbe coincidere con un uno dei suoi limiti (o delle sue sfide) di cui Perec parla proprio in apertura del saggio: la volontà di confondersi con l'oggetto che rappresenta (l'altro invece è quello di liberarsi di qualsiasi forma di modello e di creare l'inimitabile invece dell'imitazione).

Eppure esiste una sottile ma fondamentale differenza nel genere di illusione della pittura figurativa e di quella del *trompe l'œil*: la prima infatti è un'illusione che appartiene a un ordine estetico, mentre la seconda, secondo Perec, appartiene a un ordine ottico, addirittura

<sup>43</sup> Bernard Magné, *Georges Perec: Poèmes d'images*, in Dominique Moncond'huy, Pascaline Mourier-Casile (a cura di), *L'Image génératrice de textes de fiction*, La Licorne, Poitiers 1995.

<sup>44</sup> G. Perec, *Ceci n'est pas un mur*, cit., p. 50.

a un ordine metafisico secondo Jean Baudrillard. Esso è insomma il colmo, l'enigma in cui inciampano i meandri del nostro sguardo<sup>45</sup>.

A ben vedere queste immagini non vogliono confondersi con il reale, ma produrre un simulacro del reale, che mimandone e oltrepassandone l'effetto getti un dubbio sulla sua stessa possibilità. Ciò che, quindi, lo differenzia dalla pittura è il dichiarato effetto di inganno più che di illusione:

Ciò che, in fin dei conti, il pittore di *trompe l'œil* ci dice, ciò che scatena in noi questa piccola vertigine non è altro che: «Questo non è un muro». Ora certo, se la pipa di Magritte non è una pipa, dal momento che non è semplicemente, banalmente, che un po' di pittura stesa su una tela, il muro dipinto in *trompe l'œil*, invece, è proprio un muro. Non è che un muro, anzi: muro nudo, senza rilievo, senza aperture, senza cornici, senza davanzali che sporgono, puro ostacolo che il simulacro della pittura tenta di far passare per qualcosa che non è<sup>46</sup>.

Secondo Jean Baudrillard i tratti caratteristici del *trompe l'œil* – la verticalità e l'assenza di qualsiasi orizzontalità così come di un vero e proprio orizzonte figurativo; la luce obliqua e irreale che enfatizza ancor di più l'assenza di profondità; la messa in scena di oggetti (perlopiù inanimati) quotidiani, persino banali, con un eccesso di dettagli che li rende in maniera iperrealistica; l'assenza di una gerarchia compositiva all'interno dello spazio pittorico – fanno del «genere rigoroso e formale» del *trompe l'œil* l'anti-pittura, la negazione stessa dell'arte e anche della storia, un discorso metafisico prima che estetico<sup>47</sup>.

Tuttavia non si tratta di una rappresentazione senza senso, anzi l'opacità di questo mezzo pittorico che ci presenta in maniera perturbante oggetti quotidiani circondati da un vuoto non allusivo, è proprio

<sup>45</sup> Ivi, p. 54.

<sup>46</sup> Ivi, p. 52. Perec poi continua: «[il *trompe l'œil* rinviava] soltanto all'inganno di cui siamo vittime: siamo stati fuorviati, indotti in errore, per un istante ci hanno fatto dubitare dei nostri sensi, e in questa breve e effimera mistificazione si rivela qualcosa che è dell'ordine del magico, del meraviglioso, uno stupore deliziosamente borghese, nel quale un vago sentimento di improbabile si impossessa di ciò che vediamo, un leggero dubbio si mette a esistere a proposito di ciò che è vero e di ciò che è falso, non c'è più limite preciso alla realtà, ma una fluttuazione, una esitazione, un forse in cui non si sa più molto bene quale finestra è falsa, quale delle modanature è di stucco o di intonaco, e la più-ché-realtà di una linea d'ombra, di un drappeggio, di una rientranza nella parete si rivela essere precisamente la trappola tesa alla nostra percezione», ivi, p. 50.

<sup>47</sup> Jean Baudrillard, *Le Trompe l'œil*, Guaraldi, Rimini 2014.

la perdita del reale, la sua abolizione: «non c'è natura nel *trompe l'œil*, non c'è paesaggio né cielo, non c'è linea di fuga, né luce naturale, non c'è viso, non c'è psicologia, né storia»<sup>48</sup>, è puro artefatto.

Pura figurazione (e non rappresentazione) di oggetti, senza narrazione, senza sintassi, il *trompe l'œil* mette in scena, la parodia della teatralità, della solennità religiosa, sociale o artistica, la sospensione del tempo e dello spazio. Infatti Pécerc parla di una vera e propria «retorica della spazialità fittizia», una spazialità che prende in giro la verosimiglianza della tridimensionalità, ossia di quella che sia Pécerc sia Baudrillard considerano come la cattiva coscienza del segno, l'inverso della realtà:

ciò che, nei *trompe l'œil*, corrisponde a questo slittamento del senso costituisce un linguaggio (o anche un metalinguaggio) che traspone sul muro da dipingere i segni pertinenti della tridimensionalità [...] i cui elementi forti, quelli che trascineranno all'adesione il passante, saranno in primo luogo le ombre proiettate, gli effetti di volume, di modellato e di vuoto, gli effetti di materia (marmo, legno, tendaggi), poi e soprattutto [...] tutta una serie di effetti che si potrebbe chiamare «effetti di reale» (o di vissuto), nei quali tutto ciò che si metterebbe spontaneamente, «naturalmente», dalla parte della vita, della natura e non dell'arte, dell'artificio, vale a dire, alla rinfusa, il disordine, l'usura, il difettuccio, l'irregolarità, eccetera, sarà con grande precisione sistemato, messo in scena, per segnalare al nostro occhio stupefatto e sbalordito che si è proprio nella realtà vivente e vibrante<sup>49</sup>.

Il *trompe l'œil* quindi non mette in scena la realtà ma soltanto i suoi indizi, le sue tracce, in una sospensione del tempo e dello spazio che rimanda a spazi e oggetti abbandonati, a un tempo che non procederà, a una dimensione che ha a che fare con il sogno, con la vertigine, «con il *déjà vu* eppure dimenticato»<sup>50</sup>, con il ritorno di una vita precedente, con l'avvento della morte.

Se Pécerc riconduce questo effetto di indecidibilità di ciò che stiamo vedendo – che sia realtà o finzione, che sia vivo o morto, che sia presente o passato – alla dimensione del sogno, Baudrillard vi attribuisce la stessa pregnanza fantastica della scoperta dell'immagine allo specchio del bambino: «un'allucinazione immediata del proprio corpo che precede l'ordine percettivo»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Ivi, p. 9.

<sup>49</sup> G. Pécerc, *Ceci n'est pas un mur*, cit., p. 52.

<sup>50</sup> J. Baudrillard, *Trompe l'œil*, cit., p. 14.

<sup>51</sup> Ivi, p. 11.

L'infanzia, il doppio, la vita anteriore, la morte, già caratteristiche distintive dell'opera e del pensiero di Pécerc, sono i tratti costituenti della tecnica pittorica del *trompe l'œil*. Tutti insieme contribuiscono a questo strano effetto di iper-realismo, di esagerazione della rappresentazione (apparentemente senza senso) della realtà, che si realizza infine in un senso di perdita, di rinuncia attraverso lo stesso eccesso di apparenza del reale. Gli oggetti opachi (perché illuminati da un melanconico sole nero, nelle parole di Baudrillard) dei *trompe l'œil*, funzionano allora come gli *spot of time* della tecnica (mnemonica) bio-ékphrastica di Mitchell: essi illuminano sezioni diverse e parziali della vita che ci restituiscono la vertigine del sogno, dell'oblio, dell'apparenza piuttosto che della realtà e della memoria.

Un'altra delle caratteristiche della tecnica che stiamo analizzando, individuata da Baudrillard, e che ben si combina con quelle precedenti, è l'inversione della profondità. Se dal Rinascimento in poi lo spazio della pittura si ordina su un punto di fuga immaginato nella profondità del quadro, nel *trompe l'œil* la prospettiva è fondamentalmente rovesciata, proiettata in avanti. L'occhio, quindi, non è più il principio ordinatore dello spazio, addirittura il suo stesso generatore, ma diventa il punto di fuga su cui convergono gli oggetti disposti sulla scena. Non è più quindi il Soggetto a vedere le cose, ma esse si presentano a lui, mettendolo *en abyme*. Baudrillard parla di una *défaillance* della realtà, o potremmo dire, di una svalutazione di ciò che può essere percepito con lo sguardo. Tanto è vero che il più delle volte non basta un battito di ciglia a dissolvere l'inganno, così come accade in genere con le illusioni ottiche, ma si rende necessario il supporto del tatto che solo può dirci se il drappo poggiato sulla tela, se la cordicella lungo la colonna appartengono o meno alla nostra terza dimensione.

Il *trompe l'œil* insomma nasce, proprio a partire dal XVI secolo, e si sviluppa soprattutto in epoca barocca proprio per prendersi gioco della pittura, ma anche della scultura e dell'architettura rinascimentali, nei quali si inserisce spesso come un microcosmo inverso in cui lo spazio diviene simulacro, emblema, potremmo dire, della reversibilità sempre incombente del reale.

Pécerc, in fine dei conti, sembra andare oltre, vedendo nel *trompe l'œil* il superamento dello spazio e del tempo della realtà.

Eppure, conclude Pécerc, tutto ciò può valere per la pittura da cavalletto, o anche per i *trompe l'œil* monumentali, contenuti cioè negli

spazi degli edifici pubblici o privati, nei meandri delle città, negli anfratti metropolitani, ma la ri-presa fotografica, almeno quella di Cuchi White, aggiunge oltre che un livello, un senso differente:

il ritorno del tempo, dell'usura, la cancellazione, qualcosa come il riprendere in mano, da parte del tempo reale, da parte dello spazio reale, di questa illusione speculare che si sarebbe voluta imperitura: la realtà riprende i propri diritti; aperture vere sono operate sulle superfici di false finestre; condotte d'acqua, fili elettrici attraversano trafiggendoli i balconi fittizi; le false scrostature di pittura si scrostano veramente; l'intonaco dipinto da intonaco cade in placche vere; la pioggia grondante impone le sue colate improbabili alle impeccabili architetture...<sup>52</sup>

### *Ingannare lo sguardo*

Veniamo ora al progetto fototestuale di Georges Perec e Cuchi White. Tirando le fila di quanto fin qui detto appare subito chiaro come il fototesto rappresenti la struttura che più di ogni altra risponde alle caratteristiche della poetica letteraria e figurativa di Perec, in quanto forma letteraria che «ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione»<sup>53</sup>, e lo ha fatto proprio attraverso l'amplificazione della naturale tensione tra mezzo letterario e mezzo visuale (in questo caso fotografico) combinandone i codici, le convenzioni discorsive, i canali, i modi sensoriali e cognitivi.

Come abbiamo già detto questo progetto è due volte doppio: doppio perché ogni progetto fototestuale è necessariamente doppio – le differenze tra i due media non si perdono nel *mix* –, ma anche perché è stato realizzato in due opere diverse anche se inestricabilmente connesse non soltanto nel rimando intertestuale ma nella progettazione e nella realizzazione.

Della storia dell'intero progetto abbiamo già detto, analizziamolo nelle sue caratteristiche e nelle relazioni tra i due momenti.

Una delle caratteristiche fondamentali delle due opere, così come di tutti i fototesti e che, anzi, differenzia un fototesto dall'altro, è il *layout*, tanto quello generale dell'oggetto libro quanto quello par-

<sup>52</sup> G. Perec, *Ceci n'est pas un mur*, cit., p. 55.

<sup>53</sup> M. Cometa, *Fototesti*, cit., p. 64.

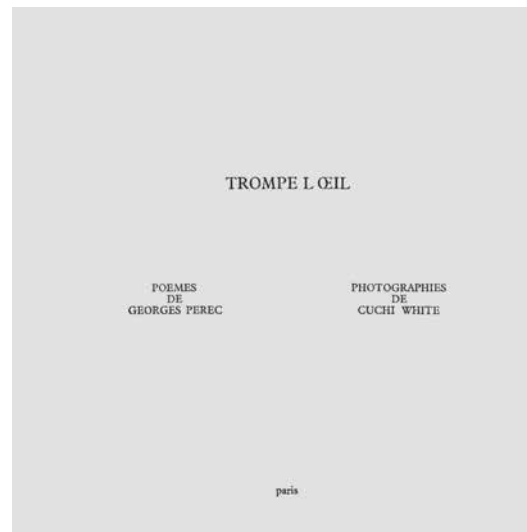


Fig. 2. Copertina di *Trompe l'œil*, 1978.

ticolare delle relazioni che al suo interno si instaurano appunto tra testo e immagine, anzi, in questo caso, tra testi e immagini<sup>54</sup>. Già a partire dalle copertine non possiamo non notare una certa correlazione tra le due. La copertina di *Trompe l'œil* non lascia spazio alle immagini, se non a quelle mentali, è solo scrittura, ma una scrittura particolare, che si fa segno prima che parola, segno che rinuncia ai particolari ortografici della lingua (manca l'apostrofo tra «L» e «œ») ma non a quelli tipografici che si dispongono in maniera emblematicamente studiata. Il maiuscolo delle parole richiama la scelta tipografica necessaria all'esperimento di Perec che gli permette, appunto eliminando i caratteri ortografici che differenziano la lingua francese da quella inglese, di creare dei *trompe l'œil* letterari speculari a quelli fotografici. La disposizione dei gruppi di parole sulla pagina, poi, li organizza come i segni che richiamano l'immagine mentale di una faccia: la fronte (TROMPE L'ŒIL), gli occhi (POEMES DE GEORGES PEREC; PHOTOGRAPHIES DE CUCHI WHITE), la bocca (PARIS) (fig. 2).

<sup>54</sup> Cfr. Cometa, *Forme retoriche del fototesto letterario*, *infra* pp. 67-113.



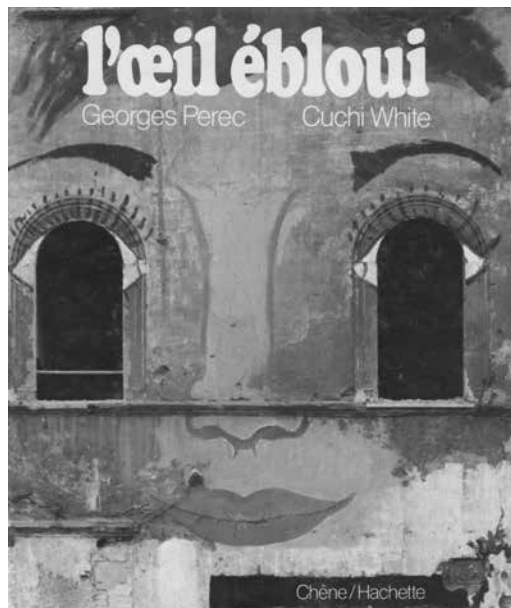


Fig. 3. Copertina di *L'œil ébloui*, 1981.

Una faccia che, infatti appare anche come immagine, o come meta-immagine, sulla copertina de *l'œil ébloui* (fig. 3).

L'immagine riprende, in uno studiato *reframing*, una delle fotografie di *Trompe l'œil* più famose della collezione di Cuchi White, ingrandendola e selezionandone un particolare, quello del volto appunto. La sovrapposizione delle parole sull'immagine, poi, sembra farne un vero e proprio emblema in cui la scritta «l'œil ébloui» (stavolta tutto in minuscolo e con tutti i segni ortografici al loro posto) rappresenta l'*inscriptio*, i tratti del viso dipinti sulla facciata di un palazzo e ripresi nella foto di Cuchi White la *pictura*, e curiosamente il nome della casa editrice Chêne/Hachette (ironicamente significative nella loro relazione di senso: Quercia/Ascia) come *subscriptio*. Una sentenza che non sembra affatto casuale, dato che è stata inserita nello spazio originariamente occupato dalla scritta «panetteria» del *trompe l'œil* murale e che è stata appositamente cancellata (fig. 4).

Si tratta, quindi, di una sentenza che pone immediatamente la relazione tra parola e immagine sotto l'egida dell'interruzione. D'altra par-



Fig. 4. *Immeuble de squatters*, Lungotevere, Roma.

te, la stessa ironia *tranchant*, è il caso di dire, collega immediatamente l'*inscriptio* dell'occhio abbagliato, alla *pictura* degli occhi che nella foto sono invece delle finestre buie, cieche allo sguardo esterno, il nostro.

Se la relazione parola/immagine si fa più esplicita nella seconda opera – che infatti nelle parole dello stesso Perec rappresenta un momento di riflessione sulla tecnica del *trompe l'œil* – i ruoli autoriali risultano più chiari nella prima impaginazione in cui Georges Perec viene richiamato come autore delle poesie e Cuchi White come autrice delle fotografie. Ne *L'œil ébloui*, invece, sebbene i due mantengano la stessa distanza che esiste tra gli occhi del volto, il ruolo autoriale ne risulta indistinto: stando alla copertina si potrebbe trattare di un'opera a quattro mani (o a quattro occhi).

Man mano che ci addentriamo nelle strutture interne delle due opere, le differenze diventano ancora più significative, tanto che possiamo parlare di due tipologie diverse di fototesto.

Il primo caso è sicuramente più complesso, organizzato com'è su una continua sfida non soltanto del testo all'immagine (e viceversa)

ma di ciascuno dei due a qualsiasi forma di rappresentazione, sfide in cui il primo personaggio a essere implicato è il lettore/osservatore. La fotografia sfida la pittura – e entrambe sfidano l'architettura – chiedendo a chi guarda «qual è l'immagine? Quella dipinta sul muro? O quella ripresa dalla fotografia? O nessuna delle due?»; la letteratura sfida la lingua, chiedendo a chi legge «qual è il testo? Quello in francese? O quello in inglese? O nessuno dei due?». Come si vede sotteso a questa continua sfida c'è sempre il rischio che tutta la poetica di Perec e, come abbiamo visto, tutta la tecnica del *trompe l'œil*, ha sempre voluto correre, quello dell'assenza, della perdita di ogni possibile referenzialità, della morte, della tragicità del vuoto rappresentati da quegli occhi senza orbita in copertina.

La sfida, è ovvio, è anche una richiesta di reciproco aiuto. Sebbene, però, l'ultima pagina del libro, quella che ci dà appunto le informazioni documentali sull'opera, ce lo presenti come un libro di poesie di Perec illustrato dalle fotografie di White, il lettore accorto sa che si tratta di un tranello, di una trappola. Le fotografie di White sono infatti indipendenti dalle poesie di Perec, sono preesistenti. Sono, invece, le poesie di Perec che nascono dall'occasione delle fotografie e che cercano di mimarne, come ben sappiamo, la messa in questione della tecnica del *trompe l'œil*.

In che modo avviene questa ripresa mimetica? L'espedito che consente a Perec di riprendere attraverso la scrittura ciò che White ha ripreso con la fotografia – e cioè qualcosa che sembra qualcos'altro (e potrebbe anche esserlo) – è, come abbiamo visto *L'egal franglais*. Se però la parola, scelta dallo stesso Perec per designare queste sue poesie in *La Clôture et autres poèmes*<sup>55</sup>, colloca una lingua (quella inglese) nel territorio dell'altra (il francese), l'esperimento poetico a cui qui dà vita le mette entrambe in un territorio conteso, in un campo di battaglia in cui diventa impossibile scegliere su quale versante ci si trova<sup>56</sup>. Proprio come nelle immagini di White: pittura, fotografia, o nessuno dei due giacché, in fondo, si tratta solo di muri.

Perciò appare difficile poter definire queste fotografie come illustrazioni delle poesie, o delle poesie come commenti alle fotografie, si

<sup>55</sup> Georges Perec, *La Clôture et autres poèmes*, POL, Paris 1980.

<sup>56</sup> È importante precisare che questo territorio conteso è quello dell'omografia e non dell'omofonia poiché appunto le parole, scritte in un unico modo, possono essere lette alternativamente, e con pronunce diverse, in inglese o in francese.

tratta piuttosto di un difficile rispecchiamento le une nelle immagini delle altre. La forma a cui possiamo ricondurre *Trompe l'œil* è, piuttosto, quella allegorica dell'atlante, poiché si tratta di un'opera in cui «le interrelazioni tra testo e immagine sono il frutto di una strategia complessa, multilineare e sostanzialmente affidata alle abitudini di lettura del ricevente piuttosto che a quelle di scrittura dell'autore»<sup>57</sup>.

In più la forma-atlante presenta due caratteristiche che sposano alla perfezione la poetica di Perec e anche quella di White: l'asincronicità e la frammentazione del testo. Non dimentichiamo, poi, che le immagini sono state raccolte in giro per il mondo, aggiungendo quindi una dispersione spaziale tipica della forma atlante.

Abbiamo già visto come la questione del tempo sia cruciale tanto per l'opera di Perec quanto per la tecnica del *trompe l'œil*, entrambe caratterizzate contemporaneamente da una sospensione del tempo che sa di abbandono, di morte, ma anche di una moltiplicazione di ordini temporali per cui i *trompe l'œil* monumentali, come li definisce Perec, non sono in sincrono rispetto al loro supporto murale. Non solo, ma, lo abbiamo già detto, la tecnica di White, l'intromissione della sua fotografia, segna un ritorno del tempo reale a svantaggio di quello fittizio. Almeno quattro tempi si sovrappongono, o meglio si intrecciano, nell'opera di Perec poeta/White fotografa: quello dell'architettura, quello della pittura, quello della fotografia, quello della poesia, ai quali andrebbero poi aggiunti quelli della lettura e dell'osservazione e, non ultimo, quello della memoria. Indiscutibile è la stretta connessione tra quest'ultima e la forma atlante – basti pensare al *Mnemosyne* di Warburg –, all'autobiografia, alla forma della collezione come «memoria pratica» per usare le parole di Benjamin, «che spezza le sicurezze della cronologia e mima molto più da vicino le stratificazioni delle storie (del singolo e della società). E soprattutto consente “revisioni”, “inversioni” e “invenzioni” che nessuna storiografia tradizionale potrà consentire, negandosi così a priori la possibilità di un futuro diverso o di un'utopia»<sup>58</sup>.

La moltiplicazione dei tempi delle scritture (letterarie, pittoriche e fotografiche) non fa altro che frammentare il testo aprendone le potenzialità narrative. Un esempio è rappresentato dal soggetto delle finestre, un soggetto ricorrente in White, ma anche in tutta la tecnica del

<sup>57</sup> M. Cometa, *Fototesti*, cit., p. 82.

<sup>58</sup> Ivi, p. 100.

*trompe l'œil*, visti tutti gli orizzonti di fuga e di invenzione che questi dispositivi possono rappresentare, sia che siano reali sia che siano fittizi: esse rappresentano delle fessure nella narrazione architettonica in cui la pittura può inserirsi risignificandole – come nel caso della copertina che abbiamo prima analizzato – o che può inserire inventandole e inventando nuove specie di spazi. La finestra, poi, rappresenta uno dei dispositivi più ricorrenti in tutte le forme di collaborazione tra testo e immagini, perché simbolo contemporaneamente della potenza e dell'impotenza della visione. La finestra ha rappresentato in letteratura, almeno a partire dal Settecento, il mezzo di un particolare effetto di straniamento: non più in grado di veicolare l'immagine del mondo reale all'occhio ordinatore dell'uomo albertiano, è divenuta simbolo di separazione da questo mondo, per chi è costretto da una qualsiasi forma di immobilità, o veicolo di intromissione di una realtà deviante. In tutti i casi la finestra non fa che dimostrare come la visione sia «del tutto insoddisfacente e il vero senso del racconto non viene da essa ma [dai] ricordi, perché comunque il dispositivo ottico non garantisce altro che una città “sprofondata nell'oscurità”»<sup>59</sup>. L'oscurità fuori dalla finestra – tema ricorrente della letteratura (e non solo), soprattutto novecentesca – sembra richiamare l'oscurità dentro la finestra altrettanto ricorrente nell'opera di White. Si può addirittura affermare che la collezione di *Trompe L'œil* è in realtà una collezione di finestre, finestre false, è ovvio, finestre che escludono lo sguardo e che, solo raramente, aprono spiragli da cui fa capolino una figura animata, un gatto per esempio, o in cui il nostro sguardo può tentare di introdursi per scoprire se c'è effettivamente una realtà al di là o se siamo davanti a un «nudo muro», per usare le parole di Perec.

Solo in due casi la parola riesce ad ancorare qualche particolare della fotografia, e non sarà forse un caso, che si tratta delle uniche due foto riprese anche in *L'œil ébloui*. Si tratta dei sonetti numero 4 e 5 – accomunati dallo stesso numero di versi, nove, sebbene disposti tipograficamente in maniera diversa – e delle relative fotografie, poi numerate in *L'œil ébloui* come 17 e 20.

L'analisi del testo contenuto in queste poesie è molto complesso sia che si decida di porsi sul versante dell'inglese sia su quello del francese, poiché, se è vero che ogni parola ha senso in entrambe

le lingue il senso generale non può che sfuggire in questo continuo slittamento. E ciò non stupisce visto che è proprio il cortocircuito piuttosto che il tranquillo fluire di senso quello che Perec vuole trasmetterci attraverso la sua scrittura.

L'analisi linguistica delle poesie, senz'altro interessante, è già stata fatta meticolosamente da André Gervais che ha tentato un'interpretazione di ciascuna poesia in entrambe le lingue<sup>60</sup>.

Quello che proponiamo qui, invece, è una fruizione diversa: non la scelta di due letture alternative dello stesso testo, ma la lettura simultanea di due testi diversi. Anzi, sembrerebbe più corretto parlare di un unico testo in due lingue diverse: quale delle due lingue attivare per ciascuna parola non è deciso una volta e per tutte, perciò Perec sceglie come *contrainte* il lessico fornito da Mathews, una *contrainte* fondata sulla indecidibilità ortografica fatta di maiuscole, di assenza di apostrofi e accenti, di spazi bianchi. Spazi bianchi che solo il lettore può decidere in che modo riempire, lasciandosi ancorare o meno alla fotografia in *trompe l'œil* di White.

Così la finestra di Pietra Ligure sembra ancorare la parola «*chat*» al francese, al gatto che si affaccia dal suo angolino, dal suo «*coin*». Mentre i due ferri ferma persiane legano, o meglio ci legano, all'inglese «*irons*». Ma che il gatto dell'immagine si sia affacciato per farsi una chiacchierata («*chat*» in inglese) con noi, non si può escludere (figg. 5 e 6).

Mentre quella di Loano con i suoi panni stesi, ancora la «*illusion d'un pour tour*» al francese che designa il contorno, la finta cornice della finestra. Ma sarebbe altrettanto significativo pensare a quella persiana che non verrà aperta, a quelle spirali-guglie sulla sua sommità come al simbolo di una tomba chiusa per sempre (figg. 7 e 8).

Non conta decidere quale parola designi cosa, non conta raddoppiare i significati. Così come non conta, guardando le fotografie di White, decidere se guardare la pittura, l'architettura o la metarappresentazione fotografica, poiché guardiamo tutti e tre i momenti contemporaneamente. In fin dei conti è lo stesso per le poesie di Perec che più che lette andrebbero, forse, guardate, fruito alla velocità di un colpo d'occhio.

<sup>59</sup> Ivi, p. 92.

<sup>60</sup> A. Gervais, *Perez (sic)/White: «Trompe-l'œil» le tour de l'anglais et le retour du temps*, cit.

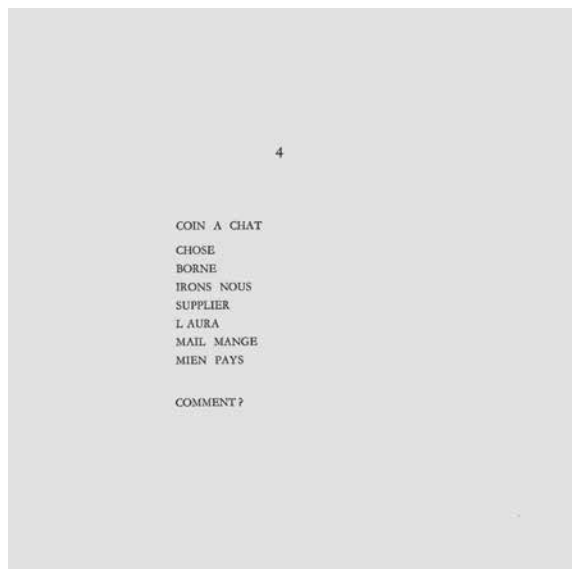


Fig. 5. G. Perec, Poesia n. 4.



Fig. 6. C. White, Pietra Ligure, Italie.

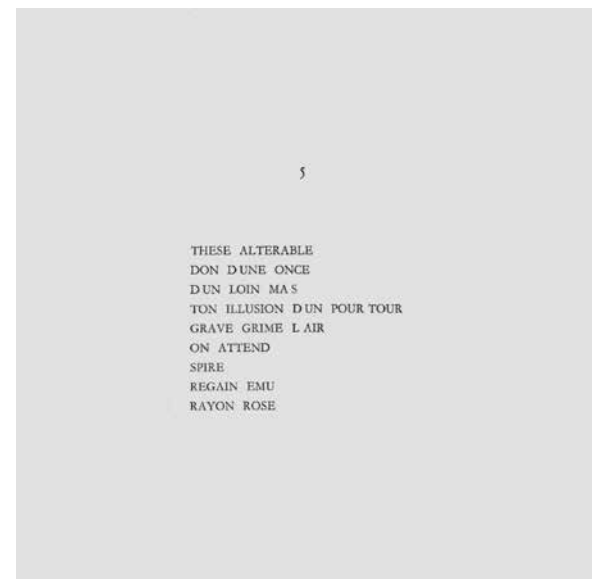


Fig. 7. G. Perec, Poesia n. 5



Fig. 8. C. White, Loane, Italie.



Fig. 9.

Ad una tipologia diversa di fototesto appartiene, invece, lo dicevamo, *l'œil ébloui*. La riflessione successiva sul *trompe l'œil* sembra concludersi con la «crisi radicale del patto mimetico», e la messa in questione dei regimi scopici implicati – la pittura, l'architettura, la finestra, la fotografia – vengono celebrati dalla forma *ékphrastica*, la forma che più di tutte, lo abbiamo visto, riduce la potenza della vista a vantaggio di quella della memoria<sup>61</sup>.

In questo secondo caso il testo di Perec, non più sotto forma di poesia ma di introduzione, di commento alla nuova raccolta di White e di riflessione sulla tecnica, precede le immagini fotografiche, a sua volta introdotto da una inquadratura – allo stesso modo in cui verranno introdotte le *légendes*, nell'ultima parte del libro (solo le fotografie non hanno introduzione) – che riprende il significativo titolo del saggio (fig. 9).

Le settantadue immagini di White occupano invece la parte centrale del libro, in maniera varia: con una fotografia per pagina, a volte in due pagine, o in raggruppamenti per così dire tematici. È il caso del *collage* di finestre italiane, francesi e newyorkesi – solo

<sup>61</sup> M. Cometa, *Fototesti*, cit., p. 90.

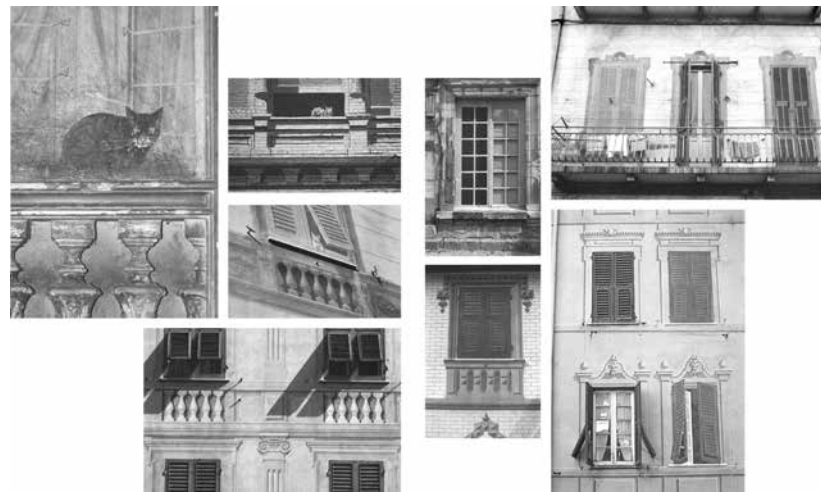


Fig. 10.

alcune della collezione, giacché come abbiamo visto rappresentano una tema cruciale dello studio della fotografa – (fig. 10), o dei finti colonnati a soffitto (fig. 11) o a parete (fig. 12) nei palazzi barocchi italiani. Tutte le immagini sono presentate senza legenda, ma solo segnate da un numero che richiama le legende relegate in un capitolo a parte. In queste legende non troveremo, comunque, il titolo della fotografia piuttosto la descrizione del soggetto, senza alcun riferimento cronologico, né del *trompe l'œil*, né della fotografia. Alle due forme di rappresentazione, dunque, sembra esser stata sottratta la parola. Esse scompaiono, o si fanno mezzo trasparente all'illusione del *trompe l'œil*. In generale si potrebbe dire che le fotografie qui raccolte rappresentano un viaggio a ritroso nella storia del *trompe l'œil*, dalle più moderne provocazioni, ai capolavori del Seicento.

Stavolta la parola si àncora all'immagine narrativizzandola, ma in maniera sempre molto creativa. Le *ékphrasis* presenti in questo testo sono almeno quattro, se si escludono le semplici citazioni, e rimandano in ordine casuale, a volte volontariamente disordinato, alle fotografie presenti nel testo. Come sempre l'*ékphrasis* ha qui la funzione di rimando intertestuale non soltanto tra parole e immagini contenute nello stesso libro ma anche a testi e immagini esterni. Tan-

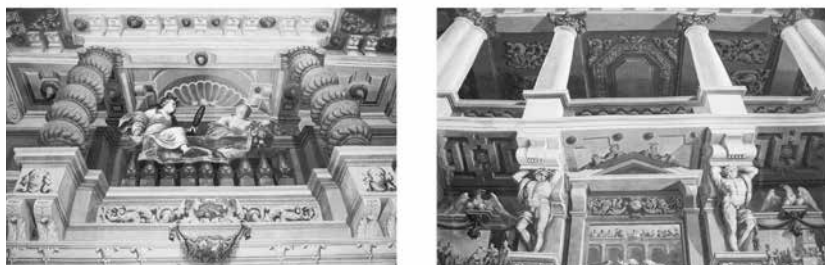


Fig. 11.



Fig. 12.

to più che l'ékphrasis di Perec non è quasi mai un'ékphrasis fedele, ma anzi molto creativa<sup>62</sup>.

La prima funzione che potremmo attribuire alle descrizioni di Perec è quella dell'elenco, forma che gli è cara, come abbiamo visto, perché rappresenta uno dei modi dell'esaurimento documentalistico. Così si presenta la prima ékphrasis di *L'œil ébloui*, una panoramica della collezione di circa tremila fotografie di *trompe l'œil* monumentali raccolti da Cuchi White durante i suoi viaggi:

Qui, una facciata diventa un volto o ritratto caricaturale di un generale dal petto costellato di medaglie antropomorfe; là, prospettive immense, con colonnati e gallerie, campanili e guglie, fontane zampillanti, muri coperti di finta edera, statue, filari di tassi, città e colline in lontananza, si aprono in fondo a un cortiletto; altrove, un'abside impressionante affonda in uno spazio profondo qualche centimetro appena; oppure un falso tendaggio dissimula a metà una porta fittizia; un gatto rannicchiato su una finta cornice aspetta, inquieto, una liberazione improbabile; un signore che si sporge dal suo balcone come per arringare la folla fa dimenticare che la sua finestra abbondantemente sormontata da modanature barocche non è che il lucernaio di un granaio; un falso ponte sospeso si profila all'estremità di una falsa arcata; un cielo di un azzurro ideale cosparso di nuvolette bianche immobili squarcia i mattoni di un muro invisibile; statue di imperatori romani proiettano le loro ombre illusorie sulle cavità di nicchie inesistenti; una scalinata monumentale sbocca sulle simil-terrazze di un palazzo fantasma...<sup>63</sup>

L'illusione che si tratti di descrizioni fedeli delle immagini che troveremo nel libro si interrompe già alla quarta ékphrasis che si potrebbe riferire a due immagini presenti (la numero 44 – Peinture d'Andrea Pozzi, couloir des appartements de Saint-Ignace, Roma – e la numero 48 – Église Sainte-Catherine, Livorno) ma non calzano perfettamente né a l'una né all'altra; la stessa cosa avviene per la descrizione successiva, poiché almeno due sono le immagini di gatti «raggomitolati sulla cornice di una finestra»; se, poi, sono presenti delle figure maschili che si sporgono da finte finestre (55 – Palais des Estensi, Sassuolo, Italie –, 64 – Chartreuse de Pavie –, 65 – Hôtel de Ville, Ulm, Allemagne), non sembra di poter rintracciare quella con modanature barocche, che abbellisce soltanto il lucernaio di un

<sup>62</sup> Per una teoria delle forme, dei generi e delle funzioni dell'ékphrasis si veda M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

<sup>63</sup> G. Perec, *Ceci n'est pas un mur*, cit., p. 49.

granaio; ancora il finto cielo azzurro che smaschera il finto muro di mattoni mette insieme le immagini (3 – Mue Image, Reims –, 6 e 7 – Peinture de Paul de Gobert, rue de la Prévoyance, Bruxelles –, 8 – Peinture de Ken White, Goldhawk Road, Londres –, 9 – Peinture de Ken White, Ladbroke Grove, Londres –) i *mur image* di Reims, Bruxelles e Londra; ci sono nicchie inesistenti e ombre fittizie al loro interno, ma nessun imperatore romano; ma l'ultima descrizione ritorna a una fotografia realmente presente al testo, la numero 69 – Modène, Italie. Possiamo immaginare che Perec avesse visto se non per intero, almeno una buona parte della collezione White. Possiamo anche immaginare che alcune delle immagini di cui ci parla siano state sostituite o eliminate all'ultimo minuto dalla raccolta de *L'œil ébloui*. Possiamo anche immaginare che Perec ricordi male, o che finga di ricordar male. In fin dei conti poco importa nell'economia delle sue considerazioni sul *trompe l'œil*. Di fatto è riuscito a «medusare» il nostro sguardo a bloccarci per più di un istante davanti alla sua parola, per poi costringerci a un avanti e indietro tra le immagini e le legende del libro per ritrovare un ancoraggio al testo. Poco importa se siamo riusciti a trovare l'immagine in questione, o se abbiamo ricordato di averla vista da qualche altra parte, o di averla letta in qualche altro libro di Perec, ciò che importa è che l'esperimento sia riuscito: l'illusione dell'*ékphrasis* vale anche in assenza di un'immagine referenziale, la vista non conta poi così tanto.

Le due *ékphrasis* successive funzionano da rimando intertestuale a due immagini che non sono presenti nel testo, che non appartengono alla collezione di White. Si tratta di due quadri, quindi di un sottogenere diverso di *trompe l'œil*, che parafrasando Perec possiamo definire, in opposizione alla specie monumentale, *trompe l'œil* da cavalletto. Di queste immagini ci dà tutti i riferimenti, cronologici, autoriali anche spaziali nel primo caso. D'altra parte non sarà un caso, visto che si tratta di quadri che rappresentano due dei principi fondamentali dell'illusorietà rappresentativa: il colmo – questo non è un quadro, appunto – e la contrapposizione dei simulacri della pittura al tempo inesorabile.

Nel primo caso si tratta del quadro del pittore olandese Cornelis Norbertus Gysbrechts, intitolato *Trompe l'œil. Il rovescio di un quadro incorniciato*, dipinto intorno al 1668 e adesso custodito al Museo reale di Danimarca, come ci dice lo stesso Perec:

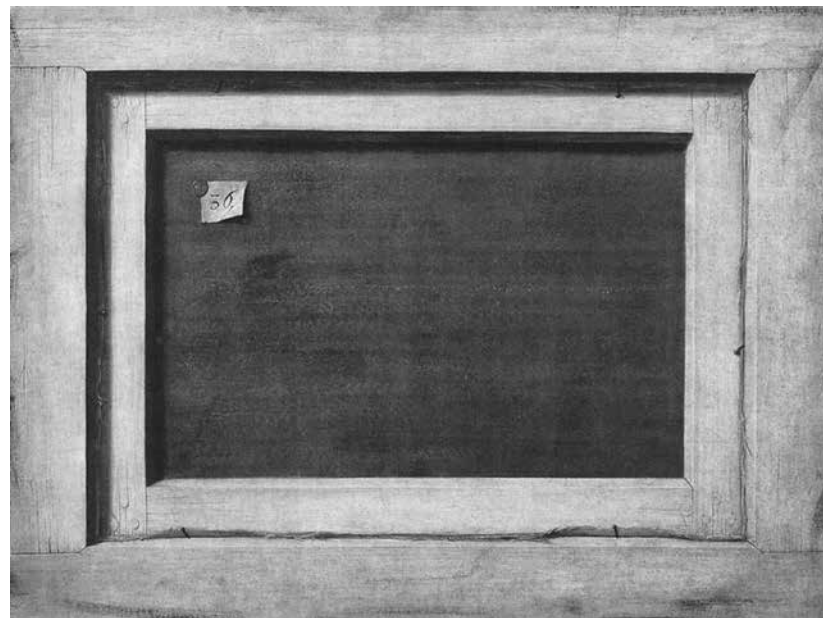


Fig. 13. Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Trompe l'œil. Il rovescio di un quadro incorniciato*, 1668.

Il colmo, poiché, precisamente, tutta l'arte del *trompe l'œil* sta nel portarci a parlare di colmo, di mai visto, di impossibile, è un quadro di un pittore olandese del XVII secolo di nome Gysbrechts: esso rappresenta un quadro rovesciato, vale a dire il rovescio di una tela, ossia, in tutta precisione, il suo telaio di legno, il retro, non preparato, della tela, il risvolto della tela teso sul telaio per mezzo di piccoli chiodi; un'etichetta col numero 36 è fissata in alto sulla sinistra della tela (della falsa tela). Il quadro è oggi esposto al Museo Reale di Copenhagen; suppongo che in origine dovesse essere posato contro un muro da qualche parte nell'atelier del pittore; presto o tardi, un eventuale cliente avrebbe finito per prenderlo e rigirarlo per vedere ciò che era dipinto dietro; avrebbe avuto l'impressione di tenere nello stesso tempo i due lati di uno specchio...<sup>64</sup>

Se a prima vista non è necessario aggiungere alcuna ulteriore rappresentazione illusoria a quella già abbastanza carica del pittore, nella seconda parte della fedelissima documentazione del quadro Perec non può non lasciarsi andare a una dinamizzazione dell'immagine immagi-

<sup>64</sup> Ivi, p. 54.

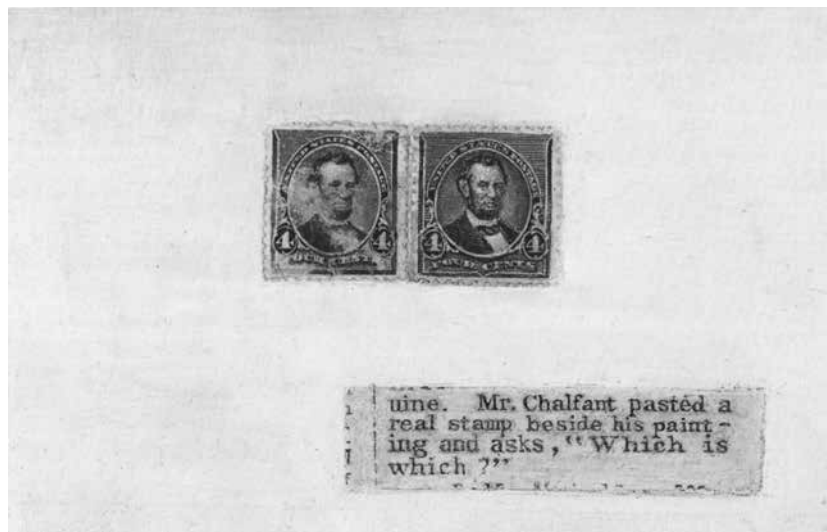


Fig. 14. Jefferson David Chalfant, *Which Is Which?*, 1890 circa.

nando non ciò che sta al di là del quadro, poiché stavolta di fatto lo sappiamo, ma il motivo, lo scherzo, la provocazione giocosa che ha portato Gysbrechts a dipingere questo quadro, che, secondo Péc, non avrebbe dovuto avere una collocazione pubblica, ma privata (fig. 13).

Péc fa poi un salto temporale dal XVII secolo al XIX secolo, dal fiammingo Gysbrechts all'americano Jefferson David Chalfant (fig. 14):

Verso la fine del XIX secolo, un pittore americano di nome Chalfant dipinse un quadro intitolato *Which is which?* Esso rappresentava due francobolli, apparentemente identici, disposti uno sopra l'altro, e un ritaglio di stampa (fittizio) nel quale il pittore spiegava che uno dei due francobolli era «vero» e domandava a coloro che guardavano il quadro di indovinare quale. La storia non dice se qualcuno trovò la risposta, ma il tempo risolse a suo modo il problema: il francobollo vero si scolorì<sup>65</sup>.

Non è la prima volta, continua Péc, che la pittura contrappone al tempo i suoi simulacri di eternità. Eppure ciò che lo affascina, anzi che lo turba, dell'intromissione dell'occhio fotografico è il contrario:

<sup>65</sup> *Ibid.*

«il ritorno del tempo, dell'usura, la cancellazione, qualcosa come il riprendere in mano, da parte del tempo reale, da parte dello spazio reale, di questa illusione speculare che si sarebbe voluta imperitura»<sup>66</sup>.

La ripresa dei segni illusori da parte della realtà non può non turbare Péc, che ha cercato per tutta la vita di lasciare un segno illusorio della sua presenza, illusorio perché soltanto l'illusione poteva resistere e sopravvivere alla realtà. Ma la fotografia iper-realistica di White dimostra come questa illusione non fosse che un'illusione, ancora una volta la realtà avrà il sopravvento e con il suo nulla, con il suo vuoto improbabile cancellerà i simulacri di eternità dell'arte.

Non tutto è perduto però, forse la scrittura può ancora lasciare un segno che sopravviva persino alla pittura o alla fotografia:

Ma talvolta la forza dell'illusione è tale (o tanto grande il nostro bisogno di queste fughe di spazi) che noi continuiamo a immaginare di provarla ancora sotto la realtà che la nega: sul muro vandalizzato del *trompe l'œil* dell'Hotel Balestra a Sanremo, ci capiterà così di dimenticare i graffiti, la croce uncinata, gli schizzi, gli scarabocchi, le macchie di umidità, per ritrovare, intatti, immutabili dietro la volta finta, la quadrettatura di marmo, il grande cortile con le sue due statue, il muro di arcate, la balaustrata, il cielo azzurro, come se dovesse essere sempre lì, per l'eternità, dietro una lastra di vetro...<sup>67</sup>

Non cerchiamo questa facciata tra le fotografie di White, non c'è, non c'è nessun hotel, non c'è nessuna croce uncinata a deturpare una splendida finzione. Ma, ancora una volta, non importa che ci sia realmente, non importa che i segni buoni dell'illusione siano cancellati da quelli cattivi della realtà, dietro ogni orribile segno della realtà, grattando, scrostando sarà possibile ritrovare tutti i *trompe l'œil* del mondo e di ogni tempo e nelle loro prospettive infinite perdersi per riconoscersi.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>67</sup> *Ibid.*



## Le verità dell'io nei fototesti autobiografici

Roberta Coglitore

L'idea del *bios* come materiale per un'opera d'arte estetica è qualcosa che mi affascina.

Michel Foucault

### *Tra artisticità, narcisismo e impersonalità*

È pratica sempre più diffusa inserire le fotografie nelle narrazioni autobiografiche dando vita a opere che utilizzano i due diversi media. Per rendere pubblica una verità privata o familiare alcuni autori – scrittori, artisti, uomini di successo o individui fino a quel momento sconosciuti – compongono scritture e fotografie secondo le più varie tipologie di fototesti – libro illustrato, atlante, emblema<sup>1</sup> – e, specificatamente, secondo le forme dei fototesti autobiografici – autoritratto, autobiografia illustrata, *photo-essay*, album di famiglia, *photo-journal*<sup>2</sup>.

Si tratta di un tipo di fototesti molto particolare, con una vocazione alla verità conforme al genere letterario al quale normalmente lo si riconduce – confessioni, letteratura epistolare, scrittura diaristica, memorie, romanzo personale, biografia, *autofiction*, saggio – comunque al confine con la narrazione fattuale (*non fiction novel*).

Un'attribuzione netta della letteratura autobiografica, o in un senso più esteso della *life narrative*<sup>3</sup>, al regime fattuale o finzionale potrebbe

<sup>1</sup> Sulle forme del fototesto letterario cfr. Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, *infra* pp. 69-115.

<sup>2</sup> Mi permetto di rinviare al mio *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», IV, 7, 2014, <http://www.Between-journal.it/>.

<sup>3</sup> Cfr. Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, pp. 3 sgg. Con il termine generale *life writing* le due autrici intendono tipi di scrittura non finzionali che hanno per soggetto la vita, come la biografia, il romanzo, la storia; mentre con il termi-

permettere di disambiguare il principio di verità – sincerità, autenticità, somiglianza, veridicità? – al quale sottomettere anche il fototesto autobiografico, se non fosse che proprio il ricorso alla fotografia appare una risposta implicita all'esigenza di referenzialità o alla valenza estetica da conferire all'opera<sup>4</sup>. In realtà la necessità di rivolgersi anche alla fotografia per narrare la propria vita rende altrettanto indecidibile l'adesione in toto ad uno dei due regimi, già alquanto variabili nelle autobiografie solo letterarie<sup>5</sup>, e apre nuove prospettive di senso.

Più che una moda del tempo, legata a esplicite richieste editoriali, la pratica delle foto-autobiografie, attiva dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, manifesta sicuramente un'esigenza di verità, grazie alla supposizione secondo la quale i fototesti sono documentali o attingono alla dimensione memoriale<sup>6</sup>. Tuttavia oltre a una presunta oggettività relativa al mezzo fotografico, la necessità delle foto-autobiografie può trovare una giustificazione in soggetti che vogliono esprimere una particolare competenza meta-artistica, in caratteri individuali intrisi di narcisismo o in forme di espressione dell'impersonale.

In altre parole la fotografia in questi casi non serve soltanto per oggettivizzare un racconto – fornendogli la referenzialità di cui ha bisogno per essere più credibile agli occhi del lettore, ammesso che ci siano casi in cui questo avviene senza alcuna intenzionalità artistica – ma per manifestare altre esigenze legate al corso dei tempi.

ne più ristretto di *life narrative* si intendono alcuni generi autoreferenziali, ivi compresa l'autobiografia, fondati sulla narrazione relazionale, secondo quanto affermato da Susan Stanford Friedman nel 1985 a proposito delle scritture femminili autobiografiche: un misto di autobiografia e biografia, fondata sull'identità condivisa con altre donne.

<sup>4</sup> Cfr. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, tr. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994; Id., *Figures IV*, Seuil, Paris 1999. Per ribadire le ragioni del fattuale cfr. Paul John Eakin, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton 1992, qui p. 193 (tr. mia): «vorrei studiare la possibilità di una diretta, organica relazione tra la struttura narrativa nell'autobiografia e il mondo della referenza che essa rappresenta. In quest'ottica la narrazione non sarebbe soltanto un costrutto letterario imposto sulla realtà della nostra esperienza, ma sarebbe una parte costitutiva di quella realtà».

<sup>5</sup> Timothy Dow Adams, *Life writing and Light Writing. Photography and Autobiography*, «Modern Fiction Studies», 40, 3 (1994), pp. 459-492, qui p. 466 (tr. mia): «Come le autobiografie sono ovviamente artificiali rappresentazioni di vite; così le fotografie sono chiaramente immagini inventate».

<sup>6</sup> W.J. Thomas Mitchell, *The Photographic Essay: Four Case Studies*, in Id., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, pp. 281-322.

Il medium della fotografia, e oggi anche della *post-photography*<sup>7</sup>, utilizzato insieme alla letteratura, permette di stabilire livelli di collaborazione o di scontro tra le arti, come avviene per altri generi di fototesti. Tuttavia nel caso delle foto-autobiografie la narrazione, chiamata a esprimere la verità dell'io, si dispiega nell'abilità doppia dell'artista, nelle manifestazioni replicate dell'io o nella nascita di soggettività provvisorie, mobili o collettive.

Ciò si è reso possibile soltanto dal momento in cui la teoria letteraria ha riconsiderato l'autobiografia come un atto performativo o una pratica sociale<sup>8</sup>, dunque né mera descrizione, né mera constatazione dei fatti della vita, ma azione capace di trasformare l'io, soggetto e oggetto della narrazione, nella vita stessa. Motivo per cui il racconto autobiografico entra prepotentemente di diritto anche in altri ambiti disciplinari, sociologici, psicologici o pedagogici, o diventa fondamentale nelle scuole di scrittura creativa per far esercitare lo scrittore in erba.

La teoria letteraria sull'autobiografia incrocia pertanto il dibattito sulla narrazione storica<sup>9</sup>, è inevitabilmente legata alle riflessioni sulla soggettività contemporanea che si fondano sulla debolezza del credere dovuta al crollo delle istituzioni religiose detentrici delle verità<sup>10</sup> e si basa su un antropologismo sempre più diffuso nell'epoca delle scienze umane<sup>11</sup>, dove l'ermeneutica del soggetto moderno lega regimi di veridizione e tecnologie del sé<sup>12</sup>. Come scrive Michel Foucault,

<sup>7</sup> William J. Mitchell, *Reconfigured Eye. Visual Truth in The Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge MA 1992.

<sup>8</sup> Elizabeth Bruss, *Introduction: Literary Acts*, in Ead., *Autobiographical Acts: The Chancing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University, Baltimore-London 1976, pp. 1-18, tr. it. di B. Anglani, *Atti letterari*, in Bartolo Anglani (a cura di), *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni raphis, Bari 1996, pp. 111-122.

<sup>9</sup> Sul versante della narrazione storica cfr. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1973; Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006; Jeremy D. Popkin, *History, Historians and Autobiography*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

<sup>10</sup> Michel de Certeau, *La Faiblesse de Croire*, Seuil, Paris 1987, tr. it. di S. Morra, *Debolezza del credere*, Città aperta, Troina 2006.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Sull'origine dell'ermeneutica del sé. Due conferenze al Dartmouth College*, a cura di materiali foucaultiani, Cronopio, Napoli 2012, p. 91: «costruire il fondamento della soggettività come la radice di un sé positivo, ciò che potremmo chiamare il permanente "antropologismo" del pensiero occidentale».

<sup>12</sup> Michel Foucault, *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, a cura di L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton, Bollati Boringhieri, Torino 1992; Id., *Sull'origine*

l'obbligo di verità che lega un soggetto alle pratiche di confessione va inteso in due modi: «da una parte l'obbligo di credere, di ammettere, di postulare, che avvenga nell'ordine della fede religiosa o nell'ordine dell'accettazione di un sapere scientifico e, dall'altra, l'obbligo di conoscere la nostra propria verità, e insieme di dirla, di manifestarla e di autenticarla»<sup>13</sup>. Ciò ci porta a «scoprire che il sé non è nient'altro che il correlato storico delle tecnologie che abbiamo costruito nella nostra storia»<sup>14</sup>. Dunque regimi di verità, tecnologie del sé e costituzione del soggetto sono da considerarsi strettamente intrecciate e si modificano nel corso della storia.

Un'ulteriore apertura verso le nuove frontiere delle neuroscienze cognitive<sup>15</sup> e il nuovo pensiero sul corpo<sup>16</sup> o sulla materialità delle relazioni tra corpi<sup>17</sup>, permetteranno di operare un'ennesima svolta verso le più recenti teorie biopoetiche<sup>18</sup> che ripensano l'io alla luce degli indicatori biometrici e che operano su una completa trasformazione della *life narrative*.

### Forme foto-autobiografiche

Considerato che il fototesto autobiografico è innanzitutto una composizione delle due arti non si può prescindere dall'analisi delle strategie retoriche, artistiche o di comunicazione che vengono messe in atto e sulle quali deve interrogarsi un'indagine sulla verità degli stessi. Il concetto di verità così proposto non si presenta allora come

dell'ermeneutica del sé. Due conferenze al Dartmouth College, a cura di materiali foucaultiani, Cronopio, Napoli 2012.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Intervista di J.F. François e J. De Wit a Michel Foucault*, 22 maggio 1981, in Id., *Mal fare, dir vero*, Einaudi, Torino 2013, pp. 240-257, qui p. 245.

<sup>14</sup> M. Foucault, *Sull'origine dell'ermeneutica del sé*, cit., p. 92.

<sup>15</sup> Cfr. Vittorio Gallese, Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

<sup>16</sup> Cfr. Roberto Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004; Id., *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007; Giorgio Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009; Id., *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014.

<sup>17</sup> Hans U. Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

<sup>18</sup> Michele Cometa, *La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione*, «Between», I.I., 2011, <http://www.between-journal.it/>

un adeguamento della parola alla cosa, o una dimostrazione della validità della tesi esposta o come una confessione di segreti rivelati dalle due arti secondo le teorie classiche ma come una verità doppia, direi bifocale, che si realizza in un'oscillazione tra due poli.

Si tratta di una verità che oltrepassa le logiche della conoscenza e che sconfina nei territori dell'etica. Soltanto una filosofia critica come quella di Foucault che studia le veridizioni come «atti del dir vero» e non come semplici asserzioni di verità, come prese di posizione dell'enunciazione che legano inesorabilmente nell'atto linguistico, soggetto e verità affermata, e non come enunciati da verificare, può essere utile per studiare le trasformazioni del sé e le sue verità:

nel caso di una filosofia critica che si interroga sulla veridizione, il problema non è di sapere a quali condizioni un enunciato sarà vero, ma quali sono i diversi giochi del vero e del falso che vengono istaurati e in quali forme. Nel caso di una filosofia critica delle veridizioni, il problema non è sapere in che modo un soggetto in generale possa conoscere un oggetto in generale. Il problema è piuttosto sapere in che modo i soggetti sono effettivamente legati nelle e dalle forme di veridizione in cui sono implicati<sup>19</sup>.

Non esiste dunque un soggetto presupposto che deve affermare una verità su di sé e deve renderla retoricamente credibile o al contrario una verità a cui il soggetto deve conformarsi, ma un regime di verità che si costruisce insieme alla questione della soggettività e dell'ermeneutica del sé. In quest'ottica:

la confessione è un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica allo stesso tempo il rapporto che ha con se stesso. La confessione è dunque una figura abbastanza strana all'interno dei giochi di linguaggio<sup>20</sup>.

Intesa come atto linguistico, modalità performativa del «dire, manifestare e autenticare la propria verità», l'autobiografia trova nell'indecidibilità della forma doppia un'espressione ideale. Il fotote-

<sup>19</sup> M. Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice. Cours de Louvain 1981*, Press Universitaires de Louvain, University of Chicago Press, 2012, tr. it. di V. Zini, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio 1981*, Einaudi, Torino 2013, p. 11.

<sup>20</sup> Ivi, p. 9.

sto, se interpretato secondo una dinamica di complementarità, è in sé una doppia pratica di resistenza al reale e all'altra arte, messa in atto per diverse ragioni e con finalità diverse. Il fototesto autobiografico è una doppia enunciazione riflessiva che trova in sé livelli e forme di verità diverse da quelle praticate dalle singole arti.

Si tratta pertanto di interrogarsi innanzitutto su un'istanza autoriale complessa. Nel caso della foto-autobiografia spesso si tratta di una coppia o anche di una molteplicità di interventi autoriali. Non è quasi mai un unico autore che scrive una narrazione autobiografica e insieme realizza un autoritratto fotografico. Si tratta di fotografie che non sono state scattate dallo stesso scrittore-narratore-autore ma da individui diversi: familiari, fotografi professionisti o anche anonimi. In questo caso l'autore dell'autobiografia seleziona le fotografie da aggiungere alla narrazione o addirittura parte da alcune fotografie per scrivere la storia della propria vita. Se per una tradizionale gerarchia delle arti siamo portati a credere che l'autore illustri la sua scrittura con alcune immagini fotografiche, dovremmo abituarci invece a pensare che l'autore compone la combinazione di parole e immagini in maniera unitaria, utilizzando la propria competenza e il proprio gusto artistico. Non si tratta quindi di un autore che è al contempo scrittore e fotografo, ma di uno scrittore che è insieme selezionatore o anche ideatore delle foto e soprattutto un compositore della sequenza e del ritmo di parole e immagini.

La funzione dell'istanza autoriale può essere paragonata per esempio a quella dei più moderni *editor* delle grandi case editrici che affiancano, se non sostituiscono, gli autori delle autobiografie soprattutto, ma non solo, quando questi non sono scrittori professionisti<sup>21</sup>. Molto spesso infatti le autobiografie degli uomini di successo o di spettacolo vengono interamente scritte da giornalisti o scrittori professionisti, facilitando la disambiguazione tra l'autore, lo scrittore, il narratore e il protagonista.

Se ciò avviene normalmente per la scrittura, altrettanto accade per la fotografia, dove ancora più spesso si riscontrano interventi

<sup>21</sup> Cfr. il caso di Andre Agassi, *Open. An Autobiography*, A. Knopf, New York 2009, tr. it. di G. Lupi, *Open*, Einaudi, Torino 2011, scritta con il premio Pulitzer J. R. Moehringer come un sorta di contro-autobiografia che risponde a quella del padre scritta, a sua volta, insieme al giornalista Dominic Cobello, Mike Agassi, *The Agassi Story*, ECW Press, Toronto 2004, tr. it. di R. Astremo, *Indoor. La nostra storia*, Piemme, Milano 2015.

incisivi dell'editore, come per esempio la cancellazione o la riduzione del numero delle foto, la loro trasformazione in bianco e nero o ancora la raccolta in un inserto del volume che consente di risparmiare sui costi, soprattutto nelle versioni tradotte. Seppure siano aspetti legati esclusivamente alle politiche economiche e alla circolazione dei fototesti in generale, nel caso dei fototesti autobiografici si viene a determinare un'ulteriore ingerenza nell'autorialità, nella già affollata posizione dell'autore, narratore e protagonista, per restare alla versione tradizionale del patto autobiografico<sup>22</sup>. Nella foto-autobiografia infatti non si può perdere di vista l'importanza della composizione del volume, pratica che attinge peraltro alla tradizione del libro d'artista.

Si tratta infatti di parole e immagini che rappresentano la vita dell'autore a partire da un principio di unità – *autos*, coscienza, destino, personalità – se questi sceglie la strada della ricostruzione autobiografica cronologica, o al contrario, da un principio di frammentarietà della soggettività, se la narrazione inclina verso la modalità dell'autoritratto rappresentando momenti, episodi, stagioni della vita. Le due arti possono intervenire in maniera complementare in entrambi i casi: ci sono infatti autobiografie o autoritratti esclusivamente in forma di racconto ma anche sotto forma di foto, disegni, fotografie, video... oppure in forme miste. L'inserimento delle immagini fotografiche non determina però automaticamente la codificazione dell'autobiografia come autoritratto<sup>23</sup>.

In entrambi i casi però l'autore, o meglio il suo riflesso, coincide con l'oggetto della narrazione – l'identità del sé, l'*autos* del *bios* – elemento speculare che il fototesto autobiografico sceglie di presentare, a sua volta, in forma doppia.

<sup>22</sup> Cfr. Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, Paris 1975, tr. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986; Id., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Seuil, Paris 2005; Id., *Les Brouillons de soi. Autogenèses*, Seuil, Paris 2013.

<sup>23</sup> Sull'autoritratto nell'arte cfr. Omar Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, La Casa Usher, Firenze 2010; James Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, Thames & Hudson, London 2014, tr. it. di A. La Rocca, *L'autoritratto. Una storia culturale*, Einaudi, Torino 2014; Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, Paris 1980, dove si sostiene che l'autoritratto narrativo è la forma moderna dell'autobiografia di un soggetto che non può più rispondere alla domanda «chi sono io?» se non in via negativa, come un moderno monaco anacoreta, ribelle a tutte le certezze che riguardano il mondo e il soggetto.

L'oggetto della narrazione autobiografica non è facilmente identificabile in una formula pacificamente condivisibile. Sidonie Smith e Julia Watson hanno esteso talmente tanto il raggio d'azione della *life narrative* da comprendere anche le sedute di terapia o i racconti nella sala d'attesa. Invece Adam Smyth addirittura considera validi anche i taccuini, i blog, il resoconto bancario o il registro parrocchiale, mentre Christopher Stuart e Stephanie Todd hanno identificato i sottogeneri dell'autobiografia in base al corpo, e alle sue modificazioni o alterazioni, e fino ad arrendersi ai dati biometrici<sup>24</sup>.

Secondo James Olney la questione fondamentale dell'autobiografia è riportare il passato e il futuro della vita di un individuo allo stato del presente e cioè del vivente, attraverso un passaggio dal biologico all'ontologico. Quando Olney esprime le difficoltà di definizioni prescrittive o l'impossibilità di circoscrivere i confini dell'autobiografia è consapevole di quanto: «sono varie le forme dei *bioi* che possono dare forma alle differenti autobiografie attraverso altrettanti diversi esercizi di memoria»<sup>25</sup>. Soltanto una volta convenuto sulla differenza degli oggetti della narrazione si potrà allora affrontare la questione della veridicità dell'autobiografia.

Resta da chiedersi allora qual è la necessità di usare anche le fotografie per le strategie veridittive dei fototesti autobiografici, quali funzioni hanno le foto all'interno di queste diverse strategie. La fotografia viene individuata come risposta agli interrogativi lasciati aperti dalla letteratura autobiografica, come risposta all'esigenza di referenzialità, come novità dell'epoca, come possibilità di oscuramento delle verità narrative, come sostegno illustrativo, come possibilità di espressione dell'autoritratto? E ancora la fotografia viene utilizzata per le sue capacità espressive e cioè dare prova del valore documentale e artistico insieme? Perché permette il rispecchiarsi dell'io narcisista? Per dare legittimità a corpi non ancora provvisti dello statuto di persona?

L'inserimento della fotografia rende meno naturale e scontata la scelta della letteratura come unica espressione possibile. Non si tratta qui di analizzare i casi in cui la fotografia, resasi indipendente, si

<sup>24</sup> Cfr. Christopher Stuart, Stephanie Todd (a cura di), *New Essays on Life Writing and the Body*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle u. T. 2009.

<sup>25</sup> James Olney, *Some Versions of Memory/Some Versions of Bios. The Ontology of Autobiography*, in Id. (a cura di), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 236-297, qui p. 297.

sostituisce in pieno alla scrittura, come nella cosiddetta *visual autobiography*<sup>26</sup>, ma quelli in cui trova la sua ragion d'essere nella compresenza delle due arti.

### *Stagioni dell'autobiografia*

Secondo la ricostruzione storica di Sidonie Smith e Julia Watson nella letteratura critica sull'autobiografia si possono distinguere tre fasi, a prevalenza dell'*autos*, del *bios*, del *graphein*<sup>27</sup>.

Una prima fase dove l'autobiografia era intesa come un sottogenero della biografia e dunque rispettava il regime della fattualità e della narrazione storica. All'interno del canone occidentale però l'autobiografia così intesa non aveva una posizione di prestigio. In questa fase l'io che sceglieva di raccontare la propria vita era un uomo bianco, maschio, occidentale e l'oggetto della narrazione era la cronaca della sua vita.

Nella seconda fase l'identità dell'io entra in crisi, grazie a Marx, Saussure, Freud, Lacan, e l'oggetto della narrazione diventa la formazione del carattere o la multiformità di una soggettività frammentata. La narrazione autobiografica diventa dunque una vera e propria rappresentazione artistica che attinge ai criteri della finzionalità.

Nell'ultima fase invece, grazie agli studi culturali, femministi e postcoloniali, ai Queer Studies e ai Trauma Studies tra gli altri, l'io si definisce provvisorio, collettivo o in transito. Il sé è considerato soltanto un effetto del discorso e l'uso sempre più diffuso di altri media impone una visione performativa dell'atto autobiografico.

Sebbene la questione cronologica indicata dalle due autrici appaia discutibile, queste fasi della teoria, oscillanti tra un regime di fattualità, uno di finzionalità e un ultimo performativo, si potrebbero estendere anche all'analisi della foto-autobiografia, considerato che queste forme di espressione doppia esistono sin dall'Ottocento. Va ricordato infatti che nonostante questa cospicua presenza, molte teorie letterarie trascurano o non danno ragione della scelta del medium

<sup>26</sup> Gen Doy, *Picturing the Self. Changing Views of The Subject in Visual Culture*, Tauris & Co., New York 2005; Sarah Brophy, Janice Hladki (a cura di), *Embodied Politics in Visual Autobiography*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2014.

<sup>27</sup> Cfr. Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography*, cit.

doppio come un tratto pertinente e significativo, né per l'autore, né per il lettore, tantomeno per l'opera in sé.

Una diversa tipologia era stata proposta da Francis R. Hart, secondo il quale le autobiografie possono essere classificate come confessioni, apologie, memorie, in base a una drammaturgia delle intenzioni fondata su basi ontologiche, morali o storico-culturali<sup>28</sup>. Nel primo caso si tratta di cogliere il sé come essenza, attraverso una verità che viene raccontata al lettore e parallelamente al proprio confessore, reale o immaginario, che a sua volta ascolta, giudica e assolve. Nel secondo caso si assume una condotta morale con l'intenzione di difendersi dagli attacchi dei nemici, avversari o detrattori della propria verità e dunque della posizione in società, nella speranza di farsi ragione. Nell'ultimo caso le memorie, come narrazione del passato e della relativa cultura di appartenenza, danno una forma storica alla formazione del sé e dei suoi cambiamenti, e presuppongono peraltro il riconoscimento reciproco da parte del lettore.

I concetti d'identità e di verità presupposti da queste tre forme sono però alquanto diversi. Nel primo caso l'io si racconta attraverso la propria verità rivelata innanzitutto a se stesso e al proprio confessore, singolo o collettivo. Nel secondo caso si tratta di una verità che si manifesta attraverso il confronto con gli altri, e dichiarata contro la falsità delle opinioni altrui sul proprio conto. Nell'ultimo caso la verità si costruisce insieme agli altri, grazie alla condivisione o alla sovrapposizione della dimensione individuale e collettiva.

Allo stesso modo si potrebbe dedurre che la confessione richiede l'esistenza di un'identità piena e facilmente identificabile che si completa grazie al momento della rivelazione; nell'apologia invece l'identità è sempre parziale perché esprime un punto di vista, quindi è di parte proprio perché nasce dal confronto e dallo scontro con l'altro; in ultimo, nelle memorie, l'identità personale e collettiva si attiva nel momento del riconoscimento da parte dell'altro, sia da parte dell'autore che del lettore.

Distinguere le forme autobiografiche in base alle intenzioni, come ha proposto Hart, significa comunque identificare il destinatario della strategia di veridizione messa in campo, elemento indispensabile

<sup>28</sup> Francis R. Hart, *Notes for Anatomy of Modern Autobiography*, «New Literary History», I. 3, 1970, pp. 485-511.

per la narrazione autobiografica. Nel caso della confessione si tratta di un soggetto di livello superiore che può assolvere dal peccato, nel caso dell'apologia è un antagonista con il quale confrontarsi, nell'ultimo caso si tratta di una comunità di condivisione che partecipa delle esperienze vissute dal soggetto.

Da quanto fin qui esaminato appare evidente che i criteri utilizzati dalle due tipologie sono differenti. Nella proposta di Hart il destinatario è fondamentale per comprendere le intenzioni dell'atto autobiografico, mentre nella proposta di Smith e Watson, l'oggetto della narrazione, inteso come il sé riflesso dell'autore, è cruciale per distinguere le fasi dell'autobiografia e degli studi critici su di essa.

Nel caso dei fototesti autobiografici ritengo opportuno insistere sulla strategia di comunicazione messa in campo dall'istanza autoriale e resa condizione necessaria per l'espressione della verità dell'io. Si tratta di rispondere all'interrogativo: quale verità dell'io legittimano le diverse forme di foto-autobiografia?

Propongo dunque di distinguere tre forme di foto-autobiografia stabilite in base al tipo di verità dell'io – dell'artista, del soggetto narcisista e del soggetto impersonale – e strettamente condizionate dall'uso di fotografia e letteratura in un'unità di rappresentazione. Se volessimo utilizzare metaforicamente le categorie della pragmatica potremmo dire che esiste una verità locutoria, una illocutoria e una performativa della narrazione foto-autobiografica.

Le tre tipologie evidenziate non vanno intese come un'espansione di tipologie della narrazione autobiografica alla quale le fotografie conferiscono un ulteriore valore di referenzialità, documento o memoria. Al contrario una nuova verità va ricercata nella scelta di questo particolare tipo di opere doppie per una narrazione che è in sé già riflessiva e dunque preferisce argomentare con una forma dell'espressione che mima semmai il suo contenuto. Se l'oggetto rappresentato è doppio – perché si tratta dell'io riflesso su di sé, dell'*autos* del *bios*, dell'identità che permane attraverso le fasi della vita, di una memoria che è destino – è preferibile utilizzare un'espressione doppia, bifocale, di combinazione delle due arti.

La rappresentazione che il soggetto fa del proprio sé può essere intesa dunque in tre modi differenti: una compresenza piena e assoluta di un artista che si rispecchia nella sua opera, un io frammentato in molti aspetti e personalità, un io che deve attraversare una soglia per diventare persona.

Qui di seguito cercherò di dare alcuni esempi per mettere a fuoco la tipologia fototestuale proposta, alla luce delle altre ipotesi di classificazione già esposte.

### *Alcune verità*

La classificazione dei fototesti autobiografici che propongo si basa sulle potenzialità del medium scelto per evidenziare le dinamiche interrelate della verità e dell'io – artista, narcisista, soggetto impersonale.

La prima forma esprime una verità artistica, a dimostrazione che si può esprimere la verità del sé nell'atto della creazione. Un grande scrittore o un artista riesce a dare una rappresentazione del sé attraverso la rappresentazione dell'altro, inteso in questo caso come l'oggetto artistico creato. Tuttavia lo scrittore non deve necessariamente possedere un doppio talento artistico ma dimostrare una capacità di riflessione sulla fotografia e sulle sue possibilità espressive.

Si tratta di una verità della corrispondenza o conformità dell'artista con l'opera e delle due arti tra loro – dell'«e...e» per intenderci – che mette in atto una doppia competenza del soggetto, scrittore ed esperto di fotografia, e che vede il riflesso dell'artista nella sua creazione doppia. Anche l'io può diventare oggetto di creazione grazie alle due arti in gioco o, se si preferisce, alla complessa strategia discorsiva che l'autore riesce a mettere in campo per far credere vera, autentica e originale, la sua narrazione artistica. L'opera, il fototesto autobiografico, legittima la doppia arte del suo autore.

In questo caso la fotografia che viene utilizzata non ha lo scopo di documentazione o prova tangibile nella rappresentazione del sé, e ciò non soltanto perché l'autore è molto noto, ma perché l'uso delle foto caratterizza la composizione in quanto fototesto artistico. Le fotografie sono per lo più quelle autorizzate o selezionate accuratamente dall'autore o accompagnate da didascalie che ne spiegano la presenza. Non sono solo illustrazioni della narrazione ma spesso la loro selezione, collocazione e successione merita un'interpretazione integrata. La fotografia è trattata come un'altra arte capace di interagire con la scrittura ai massimi livelli, estendendo di fatto le possibilità artistiche dell'autore, considerato anche fotografo o selezionatore

di foto. Le fotografie sono studiate soprattutto per produrre effetti artistici ben precisi, più che fornire una prova di ciò che è accaduto o di rimettere in ordine cronologico gli eventi. Si tratta di forme autobiografiche che non rispettano fedelmente la storicità del racconto, quasi astoriche, degli autoritratti più che una narrazione che segue le fasi della vita.

Potrebbe essere il caso di Mark Twain<sup>29</sup>, Vladimir Nabokov<sup>30</sup>, Lalla Romano<sup>31</sup>, Gertrude Stein<sup>32</sup>, Roland Barthes<sup>33</sup> dove la fotografia diventa quasi un nuovo modo per comporre un saggio fotografico prima che autobiografico. Si tratta di autori molto conosciuti, già legittimati dal loro pubblico di lettori o spettatori, che non scrivono la propria autobiografia come opera prima ma che al contrario la compongono in versioni diverse e dedicano ad essa particolare attenzione e cura o addirittura molti anni di lavoro.

Mi limiterò a due soli esempi classici, eppure eccentrici e controversi, considerati in alcuni casi anche anti-autobiografici o autoritratti: Gertrude Stein e Roland Barthes. In entrambi i casi è evidente l'uso meta-artistico della fotografia e della letteratura, utilizzati come materiali al servizio di una composizione doppia.

*L'autobiografia di Alice B. Toklas*, scritta dalla Stein attraverso la finzione della voce narrante della sua compagna e collaboratrice, Alice Toklas, utilizza le foto della coppia ma anche di collaboratori, artisti o di opere d'arte per documentare il famoso salotto parigino. Invece le foto che corredano il paratesto, quella di copertina e quella finale, disegnano la cornice teorica dell'autobiografia. La prima raffigura in maniera autoevidente la relazione tra le due donne, nella scrittura autobiografica così come nella vita. La disposizione obliqua dell'uso del-

<sup>29</sup> Mark Twain, *Autobiography of Mark Twain*, University of California Press, Oakland 2010, tr. it. e cura di S. Proietti, *Autobiografia*, Donzelli, Roma 2014. Per le fotografie dei tre volumi dell'autobiografia si veda il sito web <http://www.marktwainproject.org>

<sup>30</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, G. P. Putnam's Sons, New York 1966, tr. it. di G. Ragni, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, Adelphi, Milano 2010.

<sup>31</sup> Lalla Romano, *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1975; Ead., *Romanzo con figure*, Einaudi, Torino 1986; Ead. *Nuovo romanzo con figure*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>32</sup> Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harcourt Brace, New York 1933, tr. it. di C. Pavese, *Autobiografia di Alice Toklas*, Einaudi, Torino 1938.

<sup>33</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, tr. it. di G. Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980.

la terza persona, così come il gioco delle parti nel ruolo della protagonista dell'autobiografia, vengono rese mirabilmente nella foto di Man Ray. Alice Toklas fa il suo ingresso nello studio, incorniciata dal telaio luminoso della porta. Ma mentre un'esile Toklas guarda in macchina, una corpulenta Stein resta invece seduta alla sua scrivania, ritratta di profilo e tutta intenta al suo lavoro. L'ultima fotografia invece raffigura la prima pagina del manoscritto originale che chiude il cerchio della narrazione dopo avere svelato la vera identità della scrittrice.

Rientra in questa prima categoria anche *Barthes di Roland Barthes*, un'autobiografia che, come la precedente, sin dal titolo, gioca tra la prima e la terza persona, tra l'io e il sé. Questa può essere intesa sia come esempio di memorie, sia come profilo critico dello scrittore, così come in effetti era stato richiesto dalla collana editoriale dove venne pubblicata. Per farlo Barthes divide in due parti l'opera: quella dedicata alla vita improduttiva, fatta di ricordi familiari, e quella dedicata alla vita produttiva dell'autore, a partire cioè dal momento in cui si avvia alla scrittura. Per la prima parte seleziona tradizionali foto di famiglia e brevi testi di accompagnamento, nella seconda parte invece foto di oggetti e soggetti che testimoniano della sua vita di scrittore, che intervallano una piccola enciclopedia dei motivi e degli interessi della propria carriera, ordinati alfabeticamente.

La seconda forma di foto-autobiografia considera invece la verità del soggetto frammentato e dunque replicato, moltiplicato ad infinitum, o per esempio raddoppiato in una versione pubblica e una privata. La fotografia può mostrare aspetti sconosciuti dell'autore, già altrimenti legittimato, per un bisogno narcisistico di ostentazione del sé. Così per esempio si scopre che un critico letterario non dimentica di essere un grande politico in ogni momento della sua vita, ma anche che un uomo di spettacolo è anche un bravo padre, o che uno sportivo, campione del mondo, odia lo sport per via di una difficile relazione genitoriale, o che un politico stimato ha commesso le più grandi nefandezze morali in privato. Ogni esposizione del sé è svelamento dell'altro sé, quello nascosto e inconfessabile che in questa occasione si rivela per tentare di riconquistare l'integrità. È il caso della verità legata alle sue fasi di disvelamento e alle dinamiche della confessione – dell'«o...o» per essere chiari. L'opera è una replica, una variante, un'estensione della legittimità dell'autore già acquisita in altre occasioni e limitatamente a particolari aspetti della vita o della personalità.

Il carattere narcisistico dell'autore prende il sopravvento, talvolta in maniera esasperata, generando l'illusione che la narrazione di fatti intimi e inediti possa interessare chiunque. In questo caso la presunta rivelazione piena e totale dell'identità senza segreti, in altre parole l'accesso incondizionato alla dimensione intima e privata è consentito solo dopo l'ostentazione di quella pubblica. Una confessione diventa di dominio pubblico per volontà dell'autore che vuole con questo gesto farsi perdonare, sperando nella clemenza del proprio pubblico, o riunire in una sola opera episodi dissonanti della propria vita, aspetti stonati del proprio carattere, parti sconosciute del proprio sé, nella speranza di farsi accettare totalmente.

Nella seconda forma infatti la fotografia assume il carattere della documentazione inedita tipica del reportage giornalistico di maggiore o minore caratura. In questa categoria si dà ampio spazio alle fotografie, private e pubbliche, che di norma assumono un ruolo illustrativo rispetto alla narrazione. Le fotografie sono quasi sempre foto di famiglia, che per un verso potrebbero appartenere a chiunque, ma per un altro diventano un'ostentazione del lusso, del benessere, dei privilegi maturati durante una carriera di successo. Il numero delle fotografie è più o meno ampio a seconda che il soggetto voglia replicare all'infinito la propria immagine o che la consideri talmente nota da non doverla mostrare. In ogni caso l'immagine del soggetto è molto conosciuta o alla sua immagine pubblica il soggetto ha talmente legato la sua fortuna e notorietà che l'ostentazione, la cancellazione o la sostituzione delle immagini della persona con immagini d'altro – luoghi, oggetti, altri personaggi – possono essere operazioni abilmente giocate. Generalmente viene rispettata la cronologia della sequenza narrativa in quella fotografica. Le foto sono ordinate in successione, anche se non ricoprono l'intero arco della vita, e sono considerate alla stregua delle fotografie di cronaca, illustrazioni fedeli della realtà, a maggior ragione quando la cronaca personale diventa testimonianza di fatti storici o di vite eccezionali.

Si veda per esempio il caso estremo di Franca Valeri che utilizza un'unica foto d'infanzia per rappresentare il proprio carattere quasi a cancellare ogni altra immagine pubblica di sé legata alla carriera teatrale o al gossip sentimentale<sup>34</sup>. Nella stessa direzione si muove

<sup>34</sup> Franca Valeri, *Bugiarda no, reticente*, Einaudi, Torino 2010.



Grégoire Bouillier quando per la sua autofinzione inserisce soltanto una foto senza didascalia, che siamo portati a credere sia dell'autore, ovvero della finzione narrativa che in questo caso ambigualmente l'autore in copertina ha deciso di raccontare<sup>35</sup>. Altra tipologia narcisistica è quella dei personaggi dello spettacolo, per esempio uno sportivo come Andre Agassi<sup>36</sup> o un conduttore televisivo come Mike Bongiorno<sup>37</sup>, utilizzano le proprie foto di una vita familiare poco conosciuta per fare bella mostra di sé o per raccogliere le numerose repliche del soggetto che si mantiene tale attraverso tutte le stagioni. Altro esempio le autobiografie, in parte confessioni, in parte memorie, di Edward Said<sup>38</sup> o di Azar Nafisi<sup>39</sup> che utilizzano le fotografie per documentare una situazione di crisi politica – palestinese e personale la prima, iraniana e familiare la seconda – dove a prevalere sono le fotografie di familiari o di altri personaggi più che quelle dell'autore. È il caso di due critici letterari e attivisti politici che utilizzano la doppia rappresentazione foto-autobiografica per rendere più empatica la rivoluzione del popolo palestinese e delle donne iraniane. Anche in questo caso la replica dell'io privato accanto a quello pubblico, ostentato nelle altre opere e nelle battaglie politiche, si fonda su atti illocutori fatti di ripetizioni e ha il vantaggio di rendere più efficaci le proprie posizioni per convincere il pubblico con forme personali e intime di narrazione, oltre alle argomentazioni politiche già sperimentate altrove.

Così come possiamo interrogarci su cosa servono le fotografie in narrazioni di personaggi ultraconosciuti grazie ai mass-media, al contrario potremmo chiederci a cosa servono le fotografie nei casi di personaggi sconosciuti e che rimarranno probabilmente tali al grande pubblico.

La terza forma di foto-autobiografia è quella della verità di un non ancora soggetto, ovvero di un'identità senza persona. Soggetti subalterni, migranti, donne, adolescenti, disabili, ex-traumatizzati,

<sup>35</sup> Grégoire Bouillier, *Rapport sur moi*, Allia, Paris 2002, tr. it. di P. Vallerga, *Rapporto su me stesso. Racconto di un'infanzia infelice*, ISBN edizioni, Milano 2009.

<sup>36</sup> A. Agassi, *Open*, cit.

<sup>37</sup> Mike Bongiorno, con Niccolò Bongiorno, *La versione di Mike*, Mondadori, Milano 2007.

<sup>38</sup> Edward Said, *Out of place. A Memoir*, Granta Books, London 1999, tr. it. di A. Bottini, *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2009.

<sup>39</sup> Azar Nafisi, *Things I've Been Silent About. Memories of a Prodigal Daughter*, Random House, New York 2008, tr. it. di O. Giumelli, *Le cose che non ho detto*, Adelphi, Milano 2009.

identità queer sono esempi che rientrano in questa tipologia. Si tratta di soggetti che sono stati esclusi dallo statuto di persona, perché considerati marginali dalla società, e che invece scelgono di presentarsi al pubblico per dimostrare di averne pieno diritto.

Si tratta molto spesso di testimoniare e documentare il passaggio dallo stato di non persona a quello di persona con pieni diritti. Le scritture autobiografiche impersonali valorizzano la voce fino a quel momento anonima o sottomessa<sup>40</sup>. In questa tipologia rientrano tutti casi di soggetti che chiedono di uscire dalla loro subalternità alla ricerca di una notorietà mai avuta.

La fotografia, come la scrittura, può aiutare nella formazione della consapevolezza dell'essere persona. Il corpo esposto nelle foto fonda e legittima il diritto della persona che per la prima volta prende parola e racconta il proprio percorso d'individuazione. Le fotografie hanno la funzione di presentare non soltanto una voce ma anche un corpo, di attivare l'esistenza di persone che altrimenti resterebbero fuori dalla legittimazione sociale.

In questo senso la discussione sull'identità e sulle soglie della persona è centrale e diventa la base di partenza per la rivendicazione dei diritti. La verità si dà a condizione del passaggio alla seconda nascita – scandito dal «no... al sì» – e cioè della legittimazione del soggetto o, al contrario, della narrazione del suo annullamento. L'opera fornisce legittimità a un soggetto-autore fino a quel momento non legittimato socialmente.

In particolare se per statuto nella narrazione autobiografica non compaiono i momenti di inizio e della fine della vita, nel caso di queste vite si può documentare il momento della seconda nascita a una nuova vita. Inoltre se nelle autobiografie letterarie le immagini di fatti luttuosi o troppo dolorosi rappresentano eccezioni, in questi casi invece è possibile che l'intera autobiografia si leghi a narrazioni post-traumatiche e possa contenere al suo interno dunque fotografie del trauma, dell'irrepresentabile.

Basti pensare al successo editoriale di Malala Yousafzai<sup>41</sup>, una Anna Frank dei nostri giorni diventata premio Nobel per la pace

<sup>40</sup> Cfr. Linda H. Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, The University Chicago Press, Chicago-London 1997.

<sup>41</sup> Malala Yousafzai, e Christina Lamb, *I am Malala. The Girl Who Stood Up for Education and Was Shot by the Taliban*, Hachette India, Gurgaon 2013, tr. it. di S. Cherchi, *Io sono Malala*, Garzanti, Milano 2015.

dopo l'attentato subito dai talebani che la accusavano di avere dato voce nel suo blog alle donne pakistane. La sua denuncia è diventata un'autobiografia illustrata, dedicata a tutte le ragazze che soffrono e sono state ridotte in silenzio, e dove vengono reclamati i diritti per le donne del suo Paese. Un caso di non-persona per età e genere che diventa addirittura universalmente conosciuta dopo il conferimento del noto premio.

Per concludere va considerato il caso contrario di una de-personalizzazione nell'opera di Annie Ernaux<sup>42</sup>. La scrittrice, dopo avere dimostrato una certa familiarità con il mezzo fotografico e con la pratica di ri-mediazione, in *Écrire la vie* compone dei collage a partire dalle citazioni di pagine dei suoi diari che vengono sovrapposte alle immagini fotografiche dell'intera vita in un montaggio stratiforme di foto, didascalie e citazioni. Un caso anomalo perché si tratta di un'autrice che sceglie di scrivere nella forma impersonale, mettendo in atto una complessa foto-autobiografia transpersonale che ha l'ambizione di essere scritta come la vita di chiunque, esattamente nella tradizione inaugurata da Gertrude Stein con la sua *Autobiografia di tutti*<sup>43</sup>. Scrivere della propria vita significa scrivere della vita di tutti, sostiene Ernaux: «non la mia vita, né la sua vita neanche una vita. La vita, con i suoi contenuti che sono gli stessi per tutti ma si provano in modo individuale»<sup>44</sup>.

La tipologia proposta permette di intrecciare il regime di verità e la condizione del soggetto alle strategie di composizione doppia. Le verità dell'io sono rivelate nelle forme della foto-autobiografia. E ancora una volta regimi di verità e tipologie di soggetti si trovano intrecciati.

### Prospettive interdisciplinari

Nonostante l'inserimento delle fotografie nella narrazione autobiografica costituisca per alcuni solo uno snaturamento della purezza della forma letteraria e per altri un rimedio contro l'indebolimento

<sup>42</sup> Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011.

<sup>43</sup> G. Stein, *Everybody's Autobiography*, Random House, New York 1937, tr. it. e cura di F. Pivano, *Autobiografia di tutti*, La Tartaruga edizioni, Milano 1973.

<sup>44</sup> Ivi, p. 7.

della forma autobiografica<sup>45</sup>, non ritengo che lo stato attuale dell'autobiografia sia in crisi, considerato lo sviluppo di vite impersonali che animano i nuovi media e le forme di soggettività contemporanee.

Nella cosiddetta era post-mediale, quella dove il linguaggio digitale, come un esperanto, fa circolare foto, video, scritture e quanto altro circolano nuove forme di autoritratto e di narrazione autobiografica. Queste insistono su due elementi: l'immediatezza tipica del flusso temporale permanente e l'impersonalità di esistenze incorporee, «svincolate dai processi di individuazione delle coscienze»<sup>46</sup>, come effetto di un affollarsi di io e conseguenza di una iper-personalizzazione. Se, come spiega Francesco Casetti, «l'impersonalità prende sempre più piede in un mondo apparentemente dominato dal narcisismo, è anche perché i nuovi media sviluppano pratiche come il *bricolage* e il *link*»<sup>47</sup> che permettono un'instabilità del campo, dove l'io non è inevitabilmente condannato a scomparire, ma dove prende piede «il numero cardinale della persona (prima, seconda, terza e così via...)»<sup>48</sup>. Incalzati dalle nuove forme letterarie e dalle nuove soggettività, anche le forme fototestuali doppie sembrano fare parte di un passato remoto.

Inoltre la possibilità di trovare nuove forme espressive per vite impersonali e nuove esistenze incorporee fa riflettere su un aspetto che ha serpeggiato durante la precedente esposizione e non può restare eluso. Come si può rendere manifesta l'esistenza nel suo stesso esistere, se non attraverso le rappresentazioni del corpo, elemento sempre ufficialmente estromesso dalla narrazione autobiografica?<sup>49</sup> Come sostiene lucidamente Linda Haverty Rugg:

<sup>45</sup> Alcuni teorici come Timothy Dow Adams hanno considerato l'uso delle fotografie nella narrazione autobiografica come una risposta esplicita alla «morte dell'autobiografia» nell'epoca post-strutturalista, a mio avviso impropriamente addebitata alla «morte dell'autore», decretata da Roland Barthes e Michel Foucault. Cfr. Timothy Dow Adams, *Introduction: Life Writing and Light Writing. Autobiography and Photography*, «Modern Fiction Studies», 40.3, 1994, pp. 459-492.

<sup>46</sup> Federica Villa, *Introduzione. Le stanze del pensiero: autoritrattistica e medialità*, in Ead. (a cura di), *Vite impersonali*, cit., pp. 13-44, qui p. 39.

<sup>47</sup> Francesco Casetti, *Prefazione* in Federica Villa (a cura di), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2012, pp. 7-12, qui 11.

<sup>48</sup> Ivi, p. 12.

<sup>49</sup> Ch. Stuart, S. Todd (a cura di), *New Essays on Life Writing and Body*, cit., p. 2 (tr. mia): «Se il linguaggio può desfigurare il sé, il corpo è un significante incontrovertibile».

Da un lato le fotografie interrompono la singolarità del patto autobiografico evidenziando una pluralità di sé; non soltanto questa immagine ma questa, quella e quell'altra sono l'autore. Dall'altro lato le fotografie in un contesto autobiografico insistono su qualcosa di materiale, il soggetto *incarnato*, l'unificazione (per richiamare il patto autobiografico) di autore, nome e *corpo*<sup>50</sup>.

Un nuovo patto foto-autobiografico si impone. Per rispondere a queste esigenze non possiamo ricorrere soltanto ai mezzi tradizionali della teoria letteraria ma dobbiamo chiamare in soccorso altri approcci. Per una rilettura legata alla corporeità nelle foto-autobiografie diventano dunque strumenti indispensabili le riflessioni sulla filosofia del corpo, dalla fenomenologia alla biopolitica, e soprattutto le neuroscienze cognitive che rivedono lo schema corporeo alla luce dell'*embodied simulation*.

## Forme e retoriche del fototesto letterario

Michele Cometa

La differenza decisiva tra il metodo dello scrittore e la tecnica del fotografare, desiderosa di fare esperienza quanto di fuggirla, sta nel fatto [...] che la descrizione stimola la memoria mentre il fotografare stimola l'oblio.

W. G. Sebald

### Iconotesti

In ciò che tradizionalmente chiamiamo letteratura esistono forme che definiamo fototesti. Nella loro ormai secolare storia – che di fatto inizia a pochi decenni dall'invenzione della fotografia con il testo di Georges Rodenbach, *Bruges la morta* (*Bruges-la-Morte*, 1892)<sup>1</sup> – la teoria letteraria ha avuto costante difficoltà anche semplicemente ad accettarne l'esistenza tra le forme alte di letteratura (per non dire nel canone), preferendo per lo più relegare questi ibridi tra le forme giornalistiche, quando addirittura non ne ha negato l'esistenza amputando l'immagine dal testo e viceversa.

Eppure la creatività letteraria non ha mai cessato di interessarsi a queste forme e la costante e progrediente semplificazione delle loro condizioni di esistenza (basti pensare alle forme di impaginazione digitale che chiunque può realizzare) ne ha favorito la diffusione fino al punto che oggi, sia per ragioni autoriali sia per ragioni editoriali, il fototesto tende a conquistare un suo posto persino tra la letteratura canonica.

Ma che cos'è un fototesto? È possibile farne una tipologia o almeno tratteggiarne una cartografia novecentesca? Di quali retoriche si serve?

<sup>1</sup> Sul significato epocale di quest'opera nel contesto della ricezione letteraria della fotografia si cfr. J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, Paris 2003, pp. 161 sgg.

<sup>50</sup> Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves*, cit., p. 13.

Quali effetti di lettura persegue? In che rapporto sta con le altre forme iconotestuali che l'hanno preceduto? Certamente si tratta di un nuovo oggetto di studio che richiede un approccio interdisciplinare e che ci costringe ad affrontare uno dei problemi cruciali della teoria letteraria occidentale: il rapporto tra testo e immagine, tra verbale e visuale.

La definizione più sintetica e valida per le forme iconotestuali, anche se non esaustiva, l'ha forse data Peter Wagner quando scrive: «un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini»<sup>2</sup>. Scegliamo di adottare, sia pure provvisoriamente questa definizione, perché siamo consapevoli che qualunque altra specificazione potrebbe indebolire piuttosto che rafforzare i ragionamenti che ci porteranno a un'accettabile delimitazione di un genere che, come vedremo, è in continua evoluzione. Sappiamo però che vi sono dei vicoli ciechi nella teoria letteraria, quelli, per esempio, in cui si cerca di distinguere – come succede anche per altre forme iconotestuali – tra opere letterarie e opere figurative, insistendo su presunte proporzioni tra testo e immagine. Per quanto intuitivo sia che i fototesti tradizionali s'incarnino nel formato libro e siano un prodotto a stampa non è detto che sia conveniente, soprattutto nell'era della multi- e intermedialità, limitarsi ai prodotti cartacei, tanto più che anche i libri possono essere realizzati su supporti digitali e in materiali diversi dalla carta. Poco aiuta anche l'idea che in un fototesto propriamente detto ci debba essere la prevalenza del *medium* verbale rispetto a quello visuale. La storia ci dimostra – come vedremo più avanti – che non sempre le cose sono andate così e che tali proporzioni non sono state rispettate, anche se la fruizione del fototesto rimane legata all'atto della lettura. Nozioni come predominanza, interdipendenza, o gran parte delle categorie maturate nelle teorie dell'intermedialità (coreferenza, interreferenza etc.<sup>3</sup>) sono certamente utili nell'analisi di singole sperimentazioni fototestuali, ma poco ci aiutano nel delimitare un campo che bisogna mappare senza la pretesa di esaurire una sperimentazione che grazie agli sviluppi mediali, riserva inesauribili sorprese (basti pensare ai fototesti letterari che vivono solo sulla rete e che sono disponibili per supporti digitali, nessuno escluso).

<sup>2</sup> Peter Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1996, p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, UTB, Stuttgart 2002, *passim*.

È sufficiente citare due casi estremi della lunga storia della fototestualità per rendersi conto come nozioni quantitative (più o meno testo, più o meno immagini) e persino la mera compresenza dei due media (verbale e fotografico) poco ci aiutano a definire gli effetti di lettura fototestuale.

Alludiamo all'esperienza della «Fackel» di Karl Kraus, che dispiaga molte tecniche fototestuali per così dire *statu nascendi* e alle pagine di giornale dell'artista e fotografa Sarah Charlesworth tratte dall'«Herald Tribune» del 1977.

Nel primo caso Kraus propone una pagina quasi interamente bianca della «Fackel» su cui campeggia la scritta *Konsfiziert!*<sup>4</sup> che fa riferimento alla censura cui, per ragioni di contenziosi legali, l'autore veniva spesso condannato. La pagina è un perfetto esempio di critica politica e di come il fototesto nel Novecento sia legato a pratiche di potere le cui connotazioni sociali andrebbero sviluppate adeguatamente, ma è anche, sul piano formale, una testimonianza di come persino l'assenza dell'immagine – sostituita dalla parola «confiscata» – produca un effetto fototestuale e di grande potenza. La semplice presenza della parola «confiscata», rafforzata dalla naturale didascalia dell'immagine, vale infatti più di mille foto.

Per converso nelle pagine dell'«Herald Tribune» di Sara Charlesworth a essere cancellate sono le parole (con l'eccezione della testata)<sup>5</sup>, mentre rimane l'impaginazione del giornale con le immagini che navigano letteralmente in uno spazio bianco (tra cui quella, indimenticabile, di una vittima della Baader-Meinhof che espone la scritta RAF). Anche in questo caso non leggiamo nulla o quasi, ma la pagina bianca intorno all'icona assoluta del terrorismo tedesco (così come in altre pagine altre icone, dal Papa<sup>6</sup> a Moshe Dayan, alle foto di guerra) e soprattutto l'associazione visiva con le altre foto disperse sul foglio costringe il lettore a vedere il senso profondo della storia del '77.

<sup>4</sup> Karl Kraus, *Konsfiziert!*, «Die Fackel», 223-224, 1907, p. 39.

<sup>5</sup> Quest'opera si può vedere nel sito dell'artista all'indirizzo [http://www.sarahcharlesworth.net/series-item.php?all=1&album\\_id=1449341&subalbum\\_id=1449342&image\\_id=1449351](http://www.sarahcharlesworth.net/series-item.php?all=1&album_id=1449341&subalbum_id=1449342&image_id=1449351) (ultimo accesso luglio 2015).

<sup>6</sup> Non si dimentichi che Sara Charlesworth ripete l'esperimento anche con «L'Osservatore romano» e altre testate, procedendo a cancellazioni molto significative, come quando riporta solo le foto e i verbi della prima pagina del «New York Times» (cfr. <http://www.sarahcharlesworth.net>).

Si tratta di due casi estremi certamente, rilevanti dal punto di vista politico, ma anche cruciali sul piano formale. Né va dimenticato che essi confermano, sia pure paradossalmente, l'assunzione di base dalla quale è opportuno prendere le mosse: quella della paradossale sostanzialità di testo e immagine, anche quando uno dei due termini manca del tutto.

Ci troviamo comunque in quel territorio intermedio che la teoria letteraria ha sempre pensato come un campo di battaglia, un territorio conteso (di «struggle for territory»<sup>7</sup> ha parlato, infatti W. J. T. Mitchell), lo spazio di un conflitto («a warfare in a medium and between the media»<sup>8</sup>), non privo spesso di connotazioni politiche, sociali e, persino, *gender*, se già Susanne Langer poteva scrivere: «non ci sono matrimoni felici nell'arte, solo stupri riusciti»<sup>9</sup>. L'esistenza del fototesto tra le forme letterarie ha dunque l'aspetto di un destino cui, in particolare l'Occidente, non può sottrarsi. Giustamente Mieke Bal ribadisce: «la cultura in cui le opere d'arte e della letteratura emergono e funzionano non impone una rigorosa distinzione tra il dominio del verbale e quello del visuale. Nella vita culturale i due domini sono costantemente intrecciati»<sup>10</sup>. E gli fa eco Jefferson Hunter il quale ribadisce che ogni immagine fotografica in fin dei conti reclama un testo: «da qualche parte nelle vicinanze di ogni fotografia c'è una mano che tiene una penna»<sup>11</sup>. Un dato di fatto che Victor Burgin considera essenziale per la fotografia tout court: «Persino una fotografia che non ha nessuna scrittura sopra o nelle vicinanze è attraversata dal linguaggio quando viene "letta" da un lettore»<sup>12</sup>.

Il fototesto ha poi tutto il fascino dell'ibrido, quando non del mostruoso; sfida il canone, costringendo la letteratura non solo a rinunciare alla sua presunta e presupposta purezza verbale ma contaminandola pure con la tecnologia fotografica, per altro in costante

sviluppo. Non è un caso che sia stato proprio Marshall McLuhan ad interessarsi alle forme miste, agli ibridi, nei quali intravedeva il futuro della medialità:

L'ibrido o l'incontro tra due media è un momento di verità e di rivelazione dal quale scaturisce una nuova forma. Perché il parallelo tra due media ci tiene sulla frontiera tra forme che ci risvegliano dalla narcosi narcisistica. Il momento di incontro tra due media è un momento di libertà e di liberazione dalla *trance* quotidiana e dall'ottundimento che questi media impongono ai nostri sensi<sup>13</sup>.

Che gli iconotesti in generale, e il fototesto in particolare, facciano parte di una secolare strategia di liberazione dalla dittatura del verbale e dalla conseguente testolatria della critica, specialmente occidentale, è un fatto riconosciuto da molti. La combinazione di fotografia e testo più che incoraggiare una sintesi marca, per molti autori, proprio la crisi della rappresentazione. E la conclamata referenzialità della fotografia complica lo scenario, piuttosto che rassicurarci con un ritorno al reale. Per questo Joseph Hillis Miller può scrivere: «L'immagine chiede, pretende, implora di essere guardata. La storia chiede, pretende, implora di essere letta. Leggere una storia o guardare un'immagine non solo risponde a ciò che esse sembrano desiderare. In tal modo si adempie a una pretesa o a una mancanza»<sup>14</sup>.

Il fototesto è dunque lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito. Il fototesto in quanto forma iconotestuale, s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione<sup>15</sup>.

L'atto di nascita della riflessione sull'iconotesto letterario è abbastanza recente. Esso risale alla fondamentale raccolta di saggi curata

<sup>7</sup> W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1994, *passim*.

<sup>8</sup> P. Wagner (a cura di), *Icons-Texts-Iconotexts*, cit., p. 15.

<sup>9</sup> Susanne Langer, *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, Scribner's, New York 1957, p. 86.

<sup>10</sup> Mieke Bal, *Reading «Rembrandt»: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 5.

<sup>11</sup> Jefferson Hunter, *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*, Harvard University Press, Cambridge-London 1987, p. 6.

<sup>12</sup> Victor Burgin (a cura di), *Thinking Photography*, MacMillan, London 1982, p. 144.

<sup>13</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*, The MIT Press, London-New York 1964, p. 63.

<sup>14</sup> Joseph Hillis Miller, *What Do Stories about Pictures Want?*, «Critical Inquiry», 34.2, 2008, p. 59.

<sup>15</sup> Per una prima riflessione sul genere fototestuale si cfr. almeno Timothy Dow Adams, *Photographs on the Walls of the House of Fiction*, in «Poetics Today», 29.1 (2008), pp. 175-195; Jan Baetens, *The Photographic Novel*, in «Critical Inquiry», 15.2 (1989), pp. 280-291; Ari J. Blatt, *Phototextuality: photography, fiction, criticism*, «Visual Studies», 24.2, 2009, pp. 108-121.

da Alain Montandon, *Iconotesti (Iconotextes, 1990)*<sup>16</sup>, variamente ripresa negli studi di Michael Nehrlich<sup>17</sup>, Peter Wagner<sup>18</sup>, Thomas von Steinaecker<sup>19</sup> e, da ultimo, Gottfried Willelms<sup>20</sup>, i quali hanno insistito sull'«irriducibilità di una differenza» (*irréductibilité d'une différence*<sup>21</sup>) che il fototesto mette in scena, creando una tensione tra i due *media*, o – come opportunamente è stato ricordato – «un dialogo»<sup>22</sup> cui nessuno dei due *media* può, neanche per un momento, sottrarsi<sup>23</sup>. *Media* che, ovviamente, hanno subito un'evoluzione nel corso della storia, di modo che, a ben guardare, i fototesti vanno inseriti in un'ampia genealogia, nobile (e meno nobile) che va dai *Totentänze* medievali agli *Ex-voto*, dalle illuminazioni alle illustrazioni moderne, dai *Flugblätter* seicenteschi ai *Bilderbogen* e ai fumetti tra Ottocento e Novecento e dunque a tutte le forme di combinazione di testo e immagine su di un unico supporto mediale, la pagina, che di fatto non hanno mai abbandonato la scrittura. Inutile dire però che l'uso della fotografia, al posto di quella che prima era una *pictura* realizzata attraverso il disegno, l'incisione e la stampa, fa la

<sup>16</sup> Alain Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990. In italiano si veda anche Michele Vangi, *Letteratura e fotografia*. Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald, Campanotto editore, Udine 2005. Interessanti considerazioni sul fototesto si trovano in Bruna Donatelli (a cura di), *Bianco e nero. Nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Liguori, Napoli 2005.

<sup>17</sup> Cfr. soprattutto Michael Nehrlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Évelyne Sinnassamy*, in A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, cit., pp. 256-302.

<sup>18</sup> P. Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, Reaktion Books, London 1995. Di Wagner si veda il fondamentale volume da lui curato: *Icons-Texts-Iconotext*, cit.

<sup>19</sup> Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Photographien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges and W. G. Sebalds*, Transkript, Bielefeld 2007.

<sup>20</sup> Cfr. Gottfried Willelms, *Anschaulichkeit*, Niemeyer, Tübingen 1989.

<sup>21</sup> A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, cit., p. 6.

<sup>22</sup> Th. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, cit., p. 10 e pp. 13 sgg.

<sup>23</sup> Come in tutte le questioni che riguardano il rapporto tra testo e immagine è inopportuno e alla fine inconcludente interrogarsi sulle forme pure o canoniche di queste ibridazioni, perché invece si tratta sempre di una scala di possibili combinazioni che vanno dalla mera illustrazione (anch'essa un mito) dove dovrebbe prevalere la dimensione testuale, alla mera didascalia dove invece dovrebbe prevalere quella testuale. In realtà non esistono didascalie pure, così come non esistono illustrazioni pure, essendo la loro combinazione dipendente non dalla quantità (e meno che meno dalle intenzioni o dal mestiere dell'autore) ma dagli effetti di senso che essi producono.

differenza e costituisce per sua stessa natura non soltanto una novità mediale, con implicazioni che sconvolgono la storia delle immagini, ma costringe il teorico della letteratura ad approfondire l'essenza ultima dell'immagine fotografica secondo un itinerario che è tuttora in costante evoluzione.

Inoltre non si potrà trascurare il fatto che esistono forme di iconotestualità e fototestualità che non possono essere ricondotte alla forma-libro, e che dunque con maggior difficoltà cataloghiamo come letteratura. Si pensi alle iscrizioni su dipinti e incisioni, alle varie forme di letteratura digitale (ipertesti), ai *collage* e *montage* (gli *Atlas* di Aby Warburg e di Gerhard Richter), alle autobiografie visuali di molte artiste contemporanee, persino alle scritture sui corpi della scultura e sui corpi reali, ad esempio le scritture calligrafiche sui corpi nel film di Peter Greenaway, *I racconti del cuscino (The Pillow Book, 1996)* o i tatuaggi di parole nel progetto di Shelley Jackson, *Pelle. Un'opera d'arte mortale (Skin. A Mortal Work of Art, 2003)*<sup>24</sup>.

Nelle considerazioni che seguono si dovrà tener conto di queste complesse tradizioni ma anche di due questioni, una di carattere teorico e una di carattere storico, che bisogna tenere sullo sfondo della tipologia che cercheremo di proporre.

La prima considerazione potremo acquisirla senza ulteriori approfondimenti. È ovvio infatti che ci muoviamo nel contesto delineato da W. J. Thomas Mitchell in *Teoria dell'immagine (Picture Theory, 1994)* in cui, tra l'altro, l'autore pone la questione del rapporto tra testo e immagine nei termini di una resistenza reciproca dei due *media*, di una negoziazione che lascia emergere tutte le paure iconofobiche e i desideri iconofili dell'Occidente:

Il problema di immagine/testo non è qualcosa di costruito «tra» le arti, i *media* o le differenti forme di rappresentazione, ma una questione inevitabile all'interno [*within*] delle singole arti e dei singoli *media*. Detto in una battuta: tutte le arti sono arti «composite» (sia testo che immagine); tutti i *media* sono *media* misti [*mixed media*] che combinano codici differenti, convenzioni discorsive, canali, modi sensoriali e cognitivi<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. il sito dell'artista all'indirizzo: <http://ineradicablestain.com/skin.html> (ultima lettura luglio 2015).

<sup>25</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, cit., pp. 94 sgg. Il che significa che la questione dell'iconotesto (e del fototesto) va iscritta nella più ampia regione di confronto tra testo e immagine che comprende, da un lato, l'*ékphephras* (la «rappresentazione verbale di una

La seconda questione attiene alla terminologia, giacché la tipologia che sarà necessario tratteggiare, deve fare i conti con un territorio in costante trasformazione e con definizioni via via più complesse. Tanto più che, come per ogni forma dell'avanguardia, la proliferazione di termini che indicano i generi della fototestualità non dipende dalle proposte teoriche, quanto dalla creatività degli stessi artisti. Certo più di un secolo di sperimentazioni artistiche ci permette ormai di individuare definizioni che hanno una certa consistenza e che comunque hanno creato tradizioni e forme relativamente stabili. Tuttavia saranno necessari sondaggi molto più ampi per definire le regioni di questo territorio.

Il termine foto-testo (*Photo-text*)<sup>26</sup> che prevale sia per il suo uso giornalistico (anche in Italia), sia per il successo delle opere di Wright Morris<sup>27</sup> non è il primo né l'unico. In ambito tedesco, già molto prima di Morris, Kurt Tucholsky, certo attingendo alla tradizione emblematica tedesca, coniava il termine *Bilderunterschrift* (letteralmente: scrittura al di sotto delle immagini, ovvero didascalia) nel suo epocale fototesto *Germania, Germania, sopra tutto (Deutschland, Deutschland über alles, 1929)*, mentre Walter Benjamin, in perfetta sintonia con Aby Warburg, teorizzava un atlante di esercizi (*Übung-atlas*) sociale e politico, come la raccolta di fotografie (e didascalie) *Il volto del tempo (Anlitz der Zeit, 1929)* di August Sanders.

Ma è Brecht a fornire con il suo *Abici della guerra (Kriegsfibel, 1955)* e con gli innumerevoli fototesti che compongono il suo *Diario di lavoro (Arbeitsjournal, 1955)* e le sue sperimentazioni verbovisuali, un termine, *Foto-Epigramm*, che va ben al di là dell'iconotestualità barocca. Ed è su questo solco che si muove l'altro classico della fototestualità tedesca, Rolf Brinkmann, con le sue *photo-lyrics* pop.

La teoria letteraria invece si approssima solo per difetto alla definizione di questo ibrido. Definizioni, per altro limitate a casi specifici, sono il *photo-essay* di W. J. T. Mitchell e il *roman photo/photographic*

rappresentazione visuale») e, dall'altro, gli *iconismi*, ovvero le forme di simbiosi, quelle sì davvero inscindibili, tra testualità e visualità, come ci sono offerte da una lunga tradizione della poesia occidentale: dai *technopaegnia* alla poesia visiva, dai *Bildgedichte* alla poesia concreta e alle sue rivitalizzazioni nella letteratura digitale.

<sup>26</sup> Ad esempio *The Inhabitants* (1946) e *The Home Place* (1948).

<sup>27</sup> Per un primo orientamento si veda Maria Vera Speciale, *Scritture di luce: Wright Morris e l'invenzione del phototext*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma 2008, pp. 215-233.

*novel* di Jan Baetens<sup>28</sup>. La situazione è per altro complicata dal fatto che proprio nel cuore della teoria letteraria e della semiotica del testo si collocano opere fototestuali di seminale importanza – *L'impero dei segni (L'Empire des signes, 1970)*, *Barthes di Roland Barthes (Roland Barthes par Roland Barthes, 1975)*, *La camera chiara (La chambre claire, 1980)* – che costituiscono un punto di non ritorno sia per la prassi che per la teoria<sup>29</sup>. Né aiuta la circostanza che nelle sperimentazioni fototestuali del Novecento – e il trend non sembra destinato a cambiare – trovano espressione questioni la cui valenza filosofica ed esistenziale offusca quelle di carattere retorico. Si pensi alla guerra (Ernst Jünger), alla morte (Roland Barthes), al dolore degli altri (Susan Sontag) e via discorrendo. E, per curioso contrappasso invece, alla leggerezza di forme popolari e (apparentemente) banali come il fotoromanzo e la diffusissima iconotestualità digitale. Sembra quasi che la teoria letteraria venga lacerata in questa forbice che comprende alcune questioni fondamentali della storia novecentesca (e in fin dei conti costantemente tematizzate nell'iconotestualità occidentale, per esempio il nesso morte/immagine) e, nel contempo, la costringe a confrontarsi con generi e forme che appaiono solo come effetti degradati della comunicazione di massa.

Da ultimo si aggiunga che proprio i due media in questione hanno molti elementi in comune, spazi di enunciazione e di ricezione che si sovrappongono. Si pensi – ma è solo un esempio – al tema della intrinseca narratività (Baetens) della fotografia che implica un'attenta considerazione del rapporto tra ciò che si vede (visibile) e ciò che si inferisce (invisibile) quando si guarda una fotografia o, come spesso accade, una sequenza di fotografie. È noto che le fotografie, come del resto già in passato alcuni prodotti figli della riproducibilità tecnica<sup>30</sup>, favoriscono le sequenze e dunque costringono il teorico ad

<sup>28</sup> Che si applica a opere come *Le Mauvais œil* (1986) di Marie-Françoise Plissart e Benoit Peeters.

<sup>29</sup> Tra questi fototesti teorici vanno ormai decisamente annoverate opere come la *Kleine Geschichte der Photographie* (di cui sarà necessario considerare l'impaginazione originale come in Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, «Études photographique», 1, novembre 1996) o anche *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* (1952) di Marshall McLuhan (ora Corte Madera, Gingko Press, 2002) e ovviamente le opere di Bataille (soprattutto certe combinazioni epocali di «Documents», 1929-1930 e *Les Larmes de Eros*, 1961) o di André Malraux (*Le Musée imaginaire*, 1965).

<sup>30</sup> Cfr. Bernard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Hitzeroth, Marburg 1988.

occuparsi non solo di ciò che si vede ma anche dell'intermezzo e degli spazi (apparentemente) vuoti che il lettore colma attivando memoria, fantasia, immaginazione etc. E, per converso, il discorso eminentemente letterario del momento pregnante che Lessing metteva al centro della sua riflessione sulla rappresentazione figurativa si applica con maggiore icasticità proprio alla fotografia.

Per non parlare del fatto che la fotografia costitutivamente si pone sul discrimine di un'endiadi che per la dimensione verbale è decisiva: quella tra *fiction* e *non-fiction* (il problema del referente e dell'indescrivibilità della fotografia). E dunque non è un caso che tutti i discorsi sulla fototestualità siano percorsi da una tensione che comincia con Roland Barthes e si ripropone costantemente in tutta la letteratura autobiografica e nell'*autofiction*, generi tutt'altro che secondari nella letteratura contemporanea<sup>31</sup>.

### *Retoriche del fototesto*

Uno studio che tenda a una tipologia e a una sistematica del fototesto non può oggi misconoscere le questioni centrali poste dalla *Visual Culture* contemporanea e dunque quel complesso *interplay* che organizza il rapporto tra immagine, dispositivo e sguardo<sup>32</sup>. Il fototesto declina a suo modo questi elementi di base, per cui sarà opportuno distinguere in via preliminare tra retoriche dello sguardo poiché l'atto della fruizione è nel fototesto molto più complesso e variegato della sola lettura<sup>33</sup>, retoriche del *layout*, poiché la questione del supporto mediale, del dispositivo e dunque dell'impaginazione è essenziale per comprendere il funzionamento dei fototesti, e retoriche dei *parerga*, poiché il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e di integrazioni visuali al testo rende la lettura del fototesto un'esperienza molto più complessa di quella di un qualunque testo prevalentemente verbale.

<sup>31</sup> Su questo cfr. *infra* il saggio di Roberta Coglitore, *Le verità dell'io fototesti autobiografici*.

<sup>32</sup> Su ciò mi permetto di rimandare al mio *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Pellegrini, Cosenza 2016.

<sup>33</sup> Va da sé che nel contesto di un'analisi della cultura visuale della letteratura nessun testo può prescindere dal suo *layout* grafico e da elementi non verbali che lo supportano e arricchiscono.

La teoria letteraria dovrà perciò tenere conto di conoscenze che le sono familiari, come le retoriche del testo – oggi comunque in costante arricchimento grazie alle prospettive aperte dagli studi cognitivisti, dalle teorie della *performance* etc. – ma anche di tutta una strumentazione che matura nel campo dello studio specifico delle retoriche dell'immagine (fotografia) e, ancor più, delle incarnazioni specifiche che tali retoriche assumono nel paesaggio mediale. Dunque se ormai ci muoviamo con relativa agilità, anche dal punto di vista della letteratura, nel campo di una retorica dello *sguardo* e di una retorica dei *parerga* (del paratesto), lo stesso non può dirsi per quel che riguarda le retoriche del *layout*, sia per le loro specifiche connotazioni medialità, sia perché ci impegnano in una retorica del visuale che, nonostante pionieristici lavori, soprattutto nella tradizione semiotica, stenta a essere traghettata nei territori della teoria letteraria.

Tuttavia è chiaro che è su questi tre piani che si dovrà articolare il discorso sui fototesti. In questa sede ci limiteremo a tratteggiare un'agenda provvisoria e non esaustiva del tipo di conoscenze che devono convergere affinché si pongano le basi di una teoria della fototestualità.

Una retorica dello sguardo dovrebbe infatti interrogarsi su tutte le implicazioni che lo sguardo fotografico può avere per la letteratura. Com'è noto l'invenzione della fotografia ha profondamente rivoluzionato i regimi scopici della modernità. Adesso, alle forme che la fotografia aveva ereditato e rielaborato dai regimi scopici precedenti – tutti introiettati e spesso a fondamento del lessico della teoria letteraria come prospettiva, punto di vista etc. – devono essere integrate nel discorso letterario nozioni che derivano dalla prassi fotografica e che hanno un loro evidente corrispettivo nella scrittura letteraria: il dettaglio, la messa a fuoco, il primo piano, lo sfocato, il *blow up*, il panorama, la dimensione istantanea, insomma tutte quelle forme del vedere che sono profondamente condizionate dal mezzo e che hanno subito una rivoluzione, tecnologica e ontologica, grazie alla fotografia. Per non parlare del profondo riesame cui vanno incontro alcune visioni classiche nella letteratura come il ritratto, la natura morta, il paesaggio che nell'era fotografica non sono più quello che erano nell'era, per esempio, della pittura classica.

Che il dispositivo trasformi lo sguardo, fondamento teorico essenziale della *Visual Culture* contemporanea, è implicitamente confermato proprio dalla tematizzazione dei regimi scopici sviluppato nei fototesti che ovviamente sono ben consapevoli delle pratiche della visione





Fig. 1.

messe in scena attraverso l'uso di *metapicture*<sup>34</sup>. Come ha dimostrato W. J. T. Mitchell, le metapicture appaiono proprio quando ci troviamo di fronte a cambiamenti epocali delle nostre pratiche visive, i cosiddetti *pictorial turn*, poiché consentono di interrogarci sul dispositivo stesso (immagini come *Las Meninas* o *Ceci n'est pas une pipe* nella storia della pittura, o *Picture for Women* di Jeff Wall e *Self-Portrait with Wife and Model* di Helmut Newton nella storia della fotografia).

È il caso della finestra albertiana che Winfried Georg Sebald decostruisce ironicamente proprio descrivendo una finestra scompostamente fotografata ne *Gli anelli di Saturno* (*Die Ringe des Saturn*, 1995)<sup>35</sup> (fig. 1). Il *setting* è quello classico dell'immobilità forzata in

<sup>34</sup> Cfr. M. Cometa, *Postfazione*, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti, Palermo 2008, pp. 189-225.

<sup>35</sup> È appena il caso di ricordare che *La camera chiara* di Roland Barthes si apre con una polaroid di Daniel Boudinet che inquadra una finestra altrettanto crepuscolare. Cfr.

una camera d'ospedale – che conosciamo già in Hoffmann e Rilke, autori parecchio congeniali a Sebald<sup>36</sup> – e che costringe il protagonista a osservare le nuvole attraverso questa buia finestra. Anche nel caso di Sebald si tratta di un'occasione per denunciare l'effetto di straniamento provocato dal più classico dei regimi della visione, la finestra albertiana appunto, non più in grado di restituire un paesaggio credibile:

Il desiderio, già più volte affiorato nel corso della giornata, di potermi garantire con uno sguardo da quella finestra d'ospedale – stranamente velata da una rete nera – il possesso della realtà che temevo sfuggita per sempre, divenne così forte al calar del crepuscolo che, dopo essere in qualche modo riuscito, per metà sulla pancia e per metà su un fianco, a scivolare dal bordo del letto sul pavimento e a raggiungere a quattro zampe la parete, nonostante i dolori causati da quello sforzo, mi misi in piedi aggrappandomi a fatica al davanzale della finestra [...]. Non riuscivo ad immaginarmi che in quel susseguirsi di pareti, che là sotto si confondevano l'una nell'altra, si muovesse ancora qualcosa e credevo invece di osservare dall'alto di uno scoglio un mare di sassi o un campo di ciottoli, dal quale, simili a enormi massi erratici, si ergevano le sagome scure dei parcheggi a più piani. Nelle vicinanze, in quella tenue luce vespertina, non c'era neppure l'ombra di un passante<sup>37</sup>.

La visione è dunque del tutto insoddisfacente e il vero senso del racconto non viene da essa, ma dal fatto che il protagonista (un alter ego di Sebald), rivedendo i propri appunti e descrivendo la finestra, decide di affidarsi ai ricordi perché comunque il dispositivo ottico non garantisce altro che una città «sprofondata nell'oscurità».

La finestra in questione, pubblicata in una fotografia scura e sghebbata, mostra solo «il brandello incolore di cielo racchiuso dentro la cornice»<sup>38</sup>, sconfessando nella sua inutilità molti secoli di prospettiva (per altro enfatizzata dal reticolo che stranamente vela il vetro invece di dare adito alla visione). La presenza, a immediato

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, tavola fuori testo.

<sup>36</sup> Sul tema della finestra dalla quale si osserva la realtà, ormai immobilizzati da una malattia, si cfr. M. Cometa, A. Montandon, *Vedere. Lo sguardo di E. T. A. Hoffmann*, :duepunti, Palermo 2009, *passim*.

<sup>37</sup> Winfried G. Sebald, *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, tr. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2010, pp. 8 sgg.

<sup>38</sup> Ivi, p. 8.

ridosso di questo incipit, di alcune delle *ékphrasis* più suggestive di Sebald, quella della *Vanitas* con il teschio di Thomas Browne e, quella, davvero straordinaria, della *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632)<sup>39</sup> di Rembrandt, non lascia alcun dubbio che in gioco è il regime scopico della prospettiva, come per altro dimostrano le numerose inquadrature prospettiche e le reiterate finestre e porte riprodotte tra le fotografie del libro.

Una delle più forti manipolazioni dello sguardo in fotografia è dato dal rapporto tra sfocato/messa a fuoco e ancor più quello che è possibile costruire alternando ciò che si vede a ciò che si nasconde. Due esempi emblematici di queste retoriche si trovano nel seminale volume *Sophie Calle. Suite veneziana. Jean Baudrillard. Per favore seguimi* (*Sophie Calle. Suite Vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, 1983) che già dal titolo sembra annunciare una simbiosi tra fotografia e testo del tutto particolare<sup>40</sup>. Il fototesto narra visivamente la storia dell'inseguimento di un uomo (Henri B: sostanzialmente uno sconosciuto) tra le calli veneziane. Dopo averlo finalmente affrontato e accompagnato per un tratto sino a Piazza S. Marco l'uomo si congeda improvvisamente e senza ragione negando esplicitamente a Sophie Calle un'ultima fotografia, poiché si nasconde il volto con la mano. La foto è sfocata, e certo non casualmente, come la foto che ritrae l'uomo di spalle mentre si allontana, una posa a cui siamo abituati da numerose immagini precedenti. La storia ci parla anche attraverso questa sequenza di sfocature che ovviamente sono il simbolo di una storia che appunto non si mette mai a fuoco, che non si trasforma – come auspica lo stesso Baudrillard – in una storia di amore o di sesso, né in un giallo, semmai, appunto in una cancellazione sistematica delle tracce dell'involontario protagonista, in una dematerializzazione che l'ultima fotografia, presa da molto lontano, sembra confermare.

Ancora più radicale è la trasformazione che all'iconotestualità pongono le retoriche del *layout*<sup>41</sup> che attengono a fenomeni come l'impaginazione, ma spesso anche a strategie che si svolgono fuori della pagina.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 15 sgg.

<sup>40</sup> Sophie Calle, *Suite Vénitienne. Jean Baudrillard. Please follow me*, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, Paris 1983. Citiamo dalla traduzione inglese di D. Barsh e D. Hatfield, Bay Press, Seattle 1988.

<sup>41</sup> Cfr. A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, cit., p. 7.

È chiaro che la fotografia ha radicalmente trasformato lo stesso formato del libro a stampa, ha introdotto sulla pagina prassi che erano relativamente estranee alla letteratura (*collage*, *montage*), ha, soprattutto, costruito una sintassi completamente originale per quel che riguarda i rapporti tra unità testuali e le unità visuali (relazioni tra testo e immagine: contiguità, nessuna relazione, libera associazione etc.). Compito di una retorica dell'immagine oggi non è però solo quello di definire i rapporti tra testo e immagine, tra didascalia e foto, un percorso avviato sin dai tempi di Barthes, ma di studiare i rapporti che si creano tra immagine e immagine, a prescindere dal testo.

Un autore che ha dedicato particolare attenzione al *layout* del proprio fototesto è Lalla Romano. Basti pensare alla costante opera di riadattamento cui sottopone uno dei fototesti più importanti del Novecento, la *Lettura di un'immagine* (1975) poi ripubblicato nel 1986 con il titolo, ancora più significativo, di *Romanzo di figure* e, infine, ripreso in *Nuovo romanzo di figure* (1997)<sup>42</sup>. In questa sede ci concentreremo sulla questione del *layout*, per quanto questi fototesti meritino una particolare attenzione sia dal punto di vista teorico – sottolineato dalla stessa autrice in due fondamentali premesse al lavoro – sia da quello più specificatamente poetico, giacché vi troviamo declinate alcune modalità essenziali della scrittura ecfrastica. I due fototesti della Romano mostrano inoltre, in maniera esemplare, la reversibilità già pensata da Barthes tra testo e illustrazione. Alternativamente il testo e l'immagine assumono i caratteri di descrizione e di esemplificazione senza che si possa decidere se il testo illustra l'immagine o l'immagine commenta il testo. La stessa autrice, provocatoriamente, tende a capovolgere i normali rapporti tra testo e fotografia quando scrive: «in questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione»<sup>43</sup> e insiste sulla priorità della fotografia, del resto opera unica dell'amato padre. Non per questo il testo può essere trascurato. Non solo rappresenta in sé uno dei vertici della scrittura di Lalla Romano tra memoria individuale e sociale, ma ha esplicitamente la funzione di «fermare un poco l'attenzione»<sup>44</sup> dei lettori altrimenti poco abituati a soffermarsi su di un'immagine. Ma

<sup>42</sup> Cfr. *infra* il saggio di Novella Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*.

<sup>43</sup> Lalla Romano, *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1975, p. IX.

<sup>44</sup> *Ibid.*



Fig. 2.

tra la prima versione del libro e la seconda assistiamo a una rivoluzione nel *layout* che la stessa autrice considera «certamente migliore» perché non solo rispetta l'originale lastra ma rende «ora veramente «leggibili» anche visualmente»<sup>45</sup> le fotografie.

Nella prima versione si trattava infatti di cartoline tratte dalle lastre del padre, che erano state opportunamente tagliate con il tipico arrotondamento degli angoli e risultavano comunque più scure. Il fortunato ritrovamento delle lastre originali aveva permesso di riprodurle con maggiore efficacia, di arricchire il percorso narrativo con nuove immagini e di rendere un omaggio ancora più netto al vero autore della storia familiare della Romano, il padre. Tuttavia il feticismo dell'originale produce degli innegabili vantaggi ma anche delle perdite. Innanzitutto stravolge interamente il senso delle fotografie il cui ritaglio aveva spesso prodotto modificazioni notevoli. Il caso più eclatante è quello della foto della madre che tiene in braccio la piccola Lalla sulla soglia di un'ampia finestra che dà sulla valle (fig. 2).

<sup>45</sup> Lalla Romano, *Romanzo di figure*, Einaudi, Torino 1986, p. VII.

In *Lettura di un'immagine*, il testo del 1975, «il taglio in forma di tavolozza è nel gusto dell'epoca»<sup>46</sup>, come riporta il testo, ma certamente stravolge la foto, obliterando l'ampia finestra e soprattutto la tenda che, secondo un *topos* della pittura – si pensi a Vermeer – presenta la scena come una ri-velazione.

Il recupero delle lastre originali, non tagliate per la pubblicazione come nella prima edizione, produce effetti del tutto diversi: fa sì che alcune vengano impaginate in orizzontale e così il lettore della seconda versione è costretto a ruotare il libro e invertire l'immagine rispetto all'orientamento del testo. In compenso molte foto acquistano nel loro taglio originale profondità e nuovi significati, focalizzazioni diverse, e un'originalità che spesso si fonda sui loro naturali difetti (sfocato, fuori fuoco, inclinazioni etc.). È il caso della foto del cacciatore<sup>47</sup> che, interamente riprodotta, mostra una straordinaria sfocatura sul lato sinistro, una sorta di *geiser* che rende l'immagine surreale. In generale si può dire che la versione originale delle lastre denuncia tutte le smagliature delle fotografie, non più occultate attraverso tagli e oscuramenti. Già la semplice rotazione delle immagini contribuisce a dare una sorta di effetto di straniamento a foto apparentemente solo familiari. Il cielo si riprende il suo spazio, anche le architetture; le strade costituiscono fughe prospettiche più profonde; al bianco viene infine restituita la sua luminosità (dettaglio non trascurabile se si pensa ai numerosi ritratti di bambini vestiti di bianco o alle nevi presenti nel fototesto). Gli esempi di intervento sul *layout* anche a questo livello elementare si potrebbero moltiplicare.

Vi è però un uso del *layout* che fa leva su tropi ben noti alla retorica classica e che sono direttamente applicabili alle immagini. Si pensi all'effetto-sineddoche che Monika Maron applica sistematicamente alle foto nel suo romanzo *Le lettere di Pawel* (*Pawels Briefe*, 1999), inquadrando un particolare della foto che normalmente viene riprodotta qualche pagina prima o, come nel caso qui riportato (fig. 3) nella pagina a fronte.

Naturalmente gli autori non sempre dichiarano tali effetti di *re-framing*<sup>48</sup>, di incorniciamento o di *blow up*. Il contrario è piuttosto

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>48</sup> Qualunque fotografia non appena viene utilizzata in un testo subisce comunque un *reframing* a prescindere dai tagli che subisce. Un esempio molto convincente è quello

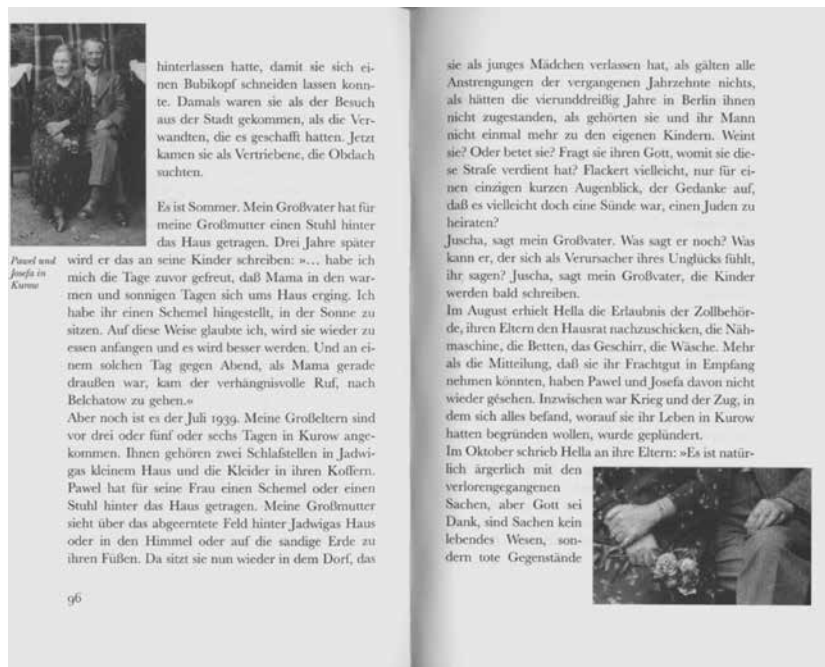


Fig. 3.

la norma come dimostra il celeberrimo caso della copertina di *Storia naturale della distruzione* (*Luftkrieg und Literatur*, 2001) di Sebald già rilevato da molti commentatori<sup>49</sup>.

Inutile insistere sul fatto che gli effetti del *layout* sul lettore possono essere molteplici: il *layout* della forma-emblema, come vedremo, tende a guidare il lettore, un esempio sono gli emblemi de *L'abici della guerra* di Brecht. Ma ci sono *layout* che programmaticamente si affidano a un ritmo puramente visivo che per così dire costruisce uno spettatore costringendolo a ritessere una narrazione a partire dalle

offerto nello splendido libro di Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Roma, 2011 che molto ha da insegnare sulla manipolazione e l'impaginazione di un'immagine per quanto l'obiettivo del libro sia soprattutto una teoria della memoria storica.

<sup>49</sup> Su Sebald si veda almeno Jonathan J. Long, W. G. Sebald. *Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

sole immagini. Un esempio relativamente puro è quello costituito dal fototesto di Maria-François Plissart e Benoit Peeters, *Il malocchio* (*Le Mauvais œil*, 1986), uno degli archetipi del genere, più volte studiato da Jan Baetens<sup>50</sup>.

All'assoluta libertà del fruitore si oppone una sorta di libertà condizionata, ovvero quel sistema di inter-referenze che viene prediletto anche da Sebald. Nei suoi fototesti le immagini sono disposte liberamente con scarse o nulle relazioni con il testo che le circonda, o comunque con referenze che presuppongono un'attività intensa del lettore e non sono sottolineate né dalla cronologia naturale della narrazione né tantomeno da didascalie e altri apparati paratestuali. Il lettore deve semplicemente abbandonarsi al flusso delle immagini che scorrono come in sovraimpressione sul/accanto al testo. Una tecnica esplicitamente adottata anche da Elio Vittorini in *Conversazione in Sicilia* (1953):

Potrei dire, insomma, che ho fatto scorrere, almeno a sfondo, nella «colonna illustrativa», la stoffa di pezza da cui tanti anni prima avevo tagliato fuori le figure del testo. Ve l'ho fatta scorrere, ve l'ho sventolata... ed è stato straordinario accorgermi che quelle immagini di tanti anni prima rientravano quasi perfettamente nel disegno della stoffa come se ne fossero state tagliate fuori solo alla vigilia<sup>51</sup>.

Nel caso del *layout* bisognerà costruire una tipologia che tenga conto delle possibili relazioni tra testo e immagine (inserto dell'immagine nel testo, interdipendenza, interruzione etc.), ma anche di scelte che sono prima di tutto fotografiche, come l'effetto zoom privilegiato da Monika Maron nelle già citate *Le lettere di Pawel* o il *montage*, prediletto da Rolf Dieter Brinkmann. È evidente che queste scelte implicano una molteplicità di sguardi (non ultimi quelli del lettore che è parte attiva nella ricostruzione dell'enunciato)<sup>52</sup> e una complessa negoziazione

<sup>50</sup> J. Baetens, *The Intermediate Domain, or the Photographic Novel and the Problem of Value*, «Critical Inquiry», 15.2, 1989, pp. 280-291.

<sup>51</sup> Elio Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in Id., *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006, p. 370. Per altre considerazioni rimandiamo a Margherita Di Fazio, *Scrittura e fotografia – fotografia e scrittura. Due percorsi a confronto*, in B. Donatelli (a cura di), *Bianco e nero. Nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, cit., pp. 93-108.

<sup>52</sup> Scrive opportunamente Alain Montandon: «Cos'è un effetto iconotestuale? È innanzitutto un effetto di lettura. Per indicare la relazione dinamica del funzionamento del testo-immagine abbiamo fatto ricorso al tema dell'intreccio, della maglia e della rete» (A. Montandon, *Présentation*, in Id. (a cura di), *Iconotextes*, cit., p. 6).

tra immagine reale e immagine mentale (memoria) nello scrittore così come nel fotografo e, in ultima istanza, nel lettore<sup>53</sup>.

Naturalmente l'uso dell'immagine fotografica non si limita all'uso di foto propriamente dette: *media* verbali come le lettere, le ricette, gli stessi manoscritti, il retro di cartoline postali, insomma tutto l'ampio repertorio del verbale fotografato e fotografabile può essere inserito in un fototesto per creare straordinari effetti di straniamento. Già un incunabolo dei fototesti come *Nadja* (1928) di André Breton riportava fotografie di materiali verbali a stampa, ma soprattutto testi manoscritti come quello che riguarda il *Théâtre Moderne*<sup>54</sup>. L'inserimento di foto di manoscritti, di scrittura, sia essa dello stesso autore sia di altra provenienza diviene una tecnica molto frequentata e con innumerevoli varianti. Si pensi agli inserti dattiloscritti di Rolf Brinkmann in capolavori della fototestualità come *Tagli* (*Schnitte*, 1973) o *Roma, sguardi* (*Rom, Blicke*, 1979), dove per altro non mancano «ritagli» (*cut material*)<sup>55</sup> tratti da giornali, riviste e altre scritture a stampa, dattiloscritte e manoscritte. Un gioco di rifrazioni che scardina radicalmente le nostre sicurezze autoriali e rende la fruizione un costante spostamento nel tempo.

Ancora più significativi, come abbiamo già avuto modo di vedere a proposito dei fototesti di Lalla Romano, sono gli stimoli performativi che la presenza dell'immagine/testo ha dato alla fruizione: ruotare il libro, sfogliare, invertire il senso della lettura etc.). Un caso tra i più emblematici è certamente il *flipbook* che Jonathan Safran Foer pone alla fine di *Molto forte, incredibilmente vicino* (*Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005), uno dei più significativi fototesti contemporanei, costringendo letteralmente il lettore a far scorrere tra le dita le ultime pagine del libro e facendo sì che il celebre *falling man* delle Torri gemelle si muova sotto i nostri occhi.

Giungiamo così, infine, alle retoriche dei *parerga*, parte fondamentale del dispositivo comunicativo di un fototesto giacché, come abbiamo ricordato, è impossibile distinguere nella sua fruizione, l'atto della visio-

<sup>53</sup> La dimensione fototestuale è assolutamente centrale nel dibattito sulla *post-memory* e, più in generale, nelle questioni che riguardano l'attualizzazione dei traumi privati e collettivi del Novecento. Si veda innanzitutto Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, «Poetics Today», 29.1, 2008, pp. 103-128.

<sup>54</sup> André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris 1963, tr. it. di G. Falzoni, Einaudi, Torino 2007, pp. 27 sgg.

<sup>55</sup> Rolf D. Brinkmann, *Schnitte*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1988, p. 158.

ne dall'atto della lettura e dunque immagine e *parerga* collaborano strettamente, sia che li si consideri sul piano visuale sia su quello testuale.

I teorici della fotografia ben sanno come ogni immagine sia assestata da contesti verbali a prescindere dalla loro compresenza sulla pagina. Ma a maggior ragione si dovranno stabilire le retoriche che fanno funzionare i rapporti tra immagini e testo sotto forma di titoli, didascalie, note, firme, appendici, commenti, indici, legende etc. Il libro fotografico di per sé reclama un titolo, un indice e una nota esplicativa sui luoghi, i tempi, gli attori. Tutto questo nei fototesti ha portato di norma a quella che Jonathan Long, studiando *L'Abicì della guerra* di Brecht, ha chiamato icasticamente «profusione paratestuale». È una profusione che determina gran parte delle sperimentazioni novecentesche e che certamente incarna un aspetto essenziale della collaborazione/contesa tra fotografia e testo. *L'Abicì della guerra* costituisce infatti una sorta di propedeutica per una costruenda retorica dei *parerga*. Proprio alla sua profusione paratestuale sono affidate tutte quelle pratiche di resistenza, contraddizione ed enfasi che caratterizzano il rapporto immagine/testo nei fototesti. Vedremo più avanti come molti tropi classici siano facilmente applicabili agli emblemi presenti ne *L'Abicì della guerra* che seguono, come è stato ampiamente studiato, gli schemi dell'epigrammatica classica<sup>56</sup>. Tuttavia Andrea Zinn ha proposto un modo innovativo per descrivere il funzionamento dei *parerga* che ci permette di aggiornare le nostre cognizioni retoriche. Per esempio distingue quattro modalità di rapporto tra *parergon* testuale e immagine: *Bildzerschlagung*, *Bildbemächtigung*, *Bildmissachtung*, *Bildlöschung*, che potremmo imperfettamente tradurre con iconoclastia, intensificazione/potenziamento dell'immagine, contraddizione/irriverenza/violazione/disprezzo dell'immagine e annientamento/cancellazione dell'immagine.

In effetti basta prendere in considerazione alcuni emblemi de *L'Abicì della guerra* per rendersi conto che il testo si comporta seguendo questi schemi. Nel primo emblema, che riproduce un tumulo per un milite ignoto (*Ynconnu*)<sup>57</sup>, il testo, una prosopopea classica, tipica dell'epigrammatica, riproduce le parole del caduto che maledice Hit-

<sup>56</sup> Cfr. *infra* il saggio di Francesca Tucci, «L'arte di leggere le immagini». *L'Abicì della guerra* di Bertolt Brecht, pp. 221-246.

<sup>57</sup> Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008, pp. 10-11; tr. it. di R. Fertonani, *L'Abicì della guerra*, Einaudi, Torino 1972, p. 11.

ler e nega nel contempo l'immagine affermando che «solo la Loira/ sa dove sono adesso e poi un grillo»<sup>58</sup> svuotando di senso proprio l'immagine della croce e della tomba. Un esempio di intensificazione dell'immagine è invece l'apparente paesaggio idilliaco rappresentato dalle acque del Kattegatt<sup>59</sup> dove trovarono la morte ben ottomila soldati, un'informazione che rende drammatica e cambia radicalmente di segno le spume bianche dello stretto.

In uno degli emblemi più complessi e più riusciti de *L'Abicì della guerra* la *inscriptio* invece contraddice radicalmente l'immagine allorché la scritta *Life* della famosa rivista illustrata americana si oppone ironicamente e tragicamente alla reale condizione di sepolti vivi in cui sono costrette le popolazioni civili del Siam (Tailandia) durante i bombardamenti<sup>60</sup>. Un caso di cancellazione paradossale dell'immagine è, infine, quello in cui un testo – lo abbiamo visto già in Karl Kraus – si sostituisce all'immagine, come quando Brecht pone come *pictura* dell'emblema un “incomprensibile” ritaglio da un giornale danese che riporta una notizia di guerra (sulla partecipazione della Chiesa cattolica alla guerra)<sup>61</sup>. Il testo non solo prende il posto dell'immagine ma di fatto viene ridotto a immagine per via della lingua certo di non comune dominio nemmeno per i tedeschi, tanto è vero che nella pagina a fronte Brecht si sente in dovere di darne la traduzione tedesca. L'unicità di questo emblema (s)figurato rende l'operazione brechtiana tanto più significativa e la colloca in una tradizione di immagini negate, e solitamente sostituite proprio da un testo, che, come abbiamo ricordato si è costantemente riproposta nella storia dei fototesti.

I *parerga* nei fototesti non vanno per altro considerati come meri elementi testuali (vi sono ovviamente anche *parerga* grafici, ma nei fototesti sono un'eccezione) poiché giocano un ruolo decisivo nella costituzione complessiva del *layout* e dunque concorrono alle sue retoriche.

Si pensi per esempio alle relazioni che si instaurano tra didascalia e immagine e più in generale tra testo (sia esso didascalia, epigramma, commento etc.) e fotografia. Chiara è la tendenza, soprattutto nei primi fototesti fortemente influenzati dall'impaginazione giornalistica a far sì che le didascalie e i testi si sovrappongano all'immagine che solo

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., pp. 7-8.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 31-32.

apparentemente risultata limitata da questa invadenza. Semmai l'immagine ne esce rafforzata poiché si dispiega a tutta pagina. È il caso del fototesto di guerra *Alleanze con la Morte* (*Covenants with Death*, 1934) di Terence A. Innes e Ivor Castle, risposta inglese ai celeberrimi fototesti di Ernst Jünger e di Ernst Friedrich, in cui le didascalie appaiono sempre dentro l'immagine in sovraimpressione o sono semplicemente poggiate come fossero dei ritagli di giornale. Una tecnica ripresa anche da Brecht ne *L'Abicì della guerra*, per esempio nella didascalia in danese che narra dei bombardamenti inglesi sulle città tedesche.

Ma non sempre si tratta di didascalie poggiate sull'immagine. Spesso l'immagine è solo lo sfondo per la pubblicazione di testi cui si intende dare particolare importanza, soprattutto liriche ed epigrammi. Brecht ne è il prototipo, ma val la pena di ricordare qui le provocatorie *photo-lyrics* – un genere originale di fototesto – di *Godzilla* (1968)<sup>62</sup>, una delle prime raccolte pop di Brinkmann. Sullo sfondo di immagini di donne in costume o in reggiseno e mutandine, che oggi ci appaiono caste ma che, grazie ai testi, sfiorano a più riprese la pornografia, Brinkmann iscrive le sue liriche curando attentamente la disposizione del testo all'interno dei corpi (fig. 4) con un procedimento che riproduce perfettamente gli effetti che la poesia visiva, medievale e moderna, intendeva produrre associando testi e parte di testi alle immagini. Si pensi – senza che il paragone suoni blasfemo – alle sovrapposizioni di parole nei corpi degli oranti del *Liber de laudibus Sanctae Crucis* (810 ca.) di Rabano Mauro, o a quelle che letteralmente descrivono il corpo di Cristo in croce in uno straordinario *Bildgedicht* di Catharina von Greiffenberg, *Su Gesù crocifisso* (*Über den gekreuzigten JESUS*, 1662), dove la parola *Herz* (cuore) è nella posizione occupata dall'organo e così le ferite, le mani crocifisse etc. Il paragone sembrerà irriverente se non blasfemo, ma si legga l'allusione ad Abelardo che Brinkmann pone ad epigrafe delle poesie per trovare conferma del fatto che Brinkmann è ben consapevole di questa tradizione.

Dunque nel caso del fototesto si tratta di tenere costantemente presente la dimensione mediale già di per sé doppia (la forma libro e il *medium* fotografico) da cui discendono alcune questioni essenziali come quella del *layout* e del *reframing*, ma soprattutto la questione

<sup>62</sup> R. Brinkmann, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2012, pp. 174-175.

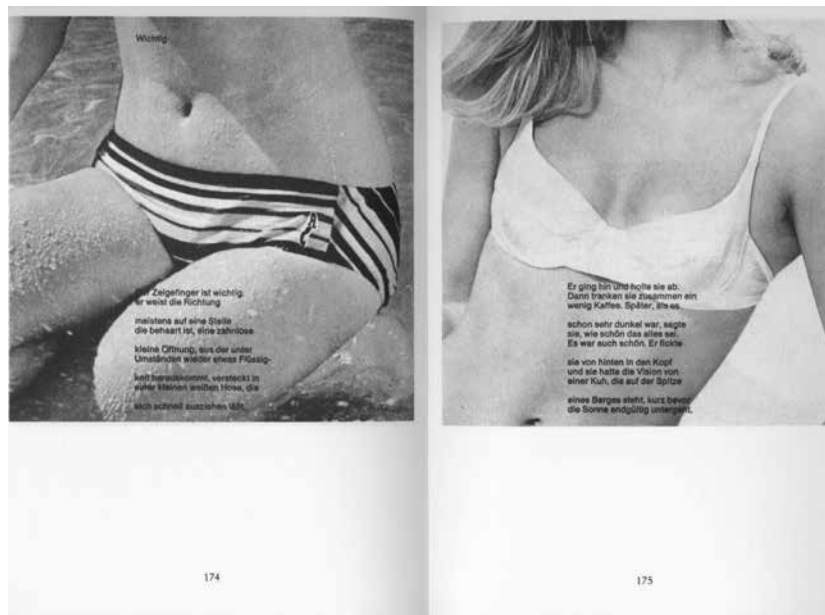


Fig. 4.

dell'autore/degli autori che possono coincidere (come nel caso paradigmatico di Wright Morris), ma anche programmaticamente essere diversi (come nel caso di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini e Luigi Crocenzi), ovvero essere il prodotto di ibridazioni più sottili e complesse, com'è il caso del riuso di foto casuali (Brecht, Brinkmann, Kluge, Cortázar) o deliberatamente anonime (Sebald).

### *Le forme dei fototesti: emblema, atlante, libro illustrato*

La mia passione per l'emblematologia... Non c'è dubbio che fra le illustrazioni dei vecchi libri per bambini e quelle dell'emblematologia esistono molteplici rapporti.

Walter Benjamin

È giunto dunque il momento di tentare una prima tipologia del fototesto letterario che, viste le premesse, non potrà che attingere a un

repertorio molto complesso di soluzioni stilistiche e varianti testuali (dalla semplice didascalia/epigramma all'*ékphrasis* diffusa).

In via del tutto provvisoria sarà opportuno distinguere tre modalità di costruzione in quello che Silke Horstkotte, una delle prime autrici a interessarsi al fototesto, ha definito uno «spazio di rappresentazione diviso» (*fissured representational space*)<sup>63</sup>: la forma-emblema, la forma-atlante e la forma-illustrazione. Queste tre modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali. E certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse.

Tutte e tre queste forme, quasi mai presenti allo stato puro nei fototesti novecenteschi che invece ampiamente si fondano su contaminazioni e ibridazioni tra di esse, vanno considerate come idealtipi e possono vantare ognuna una lunga e secolare tradizione se si prescinde ovviamente dall'uso della fotografia. Appare tuttavia immediatamente chiaro che se la *pictura* si trasforma in immagine fotografica, le relazioni tra questa e le parti testuali e/o visive, resistono al cambiamento mediale. Emblema, atlante e libro illustrato sono dispositivi che la fotografia ha semmai arricchito e rifunzionalizzato costantemente.

La forma-emblema, per esempio, è significazione (spesso enigmatica) in cui prevale il ruolo dell'autore (o degli autori) e una retorica dello scambio tra le varie parti che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale ancorché tripartita (*inscriptio, pictura, subscriptio*). Come nell'emblema classico il fototesto cerca di produrre effetti di lettura programmati, ancorché non univoci, come dimostra, per esempio, uno degli incunaboli della fototestualità novecentesca frutto della straordinaria collaborazione di Erskine Caldwell e della fotografa Margaret Bourke-White, *Voi avete visto i loro volti* (*You Have Seen Their Faces*, 1937)<sup>64</sup>. È tipico della tradizione emblematica fare scaturire il significato dall'accostamento delle tre componenti più che dalle singole componenti prese di per sé. Ed è significativo che si insista sul significato non referenziale delle fotografie.

<sup>63</sup> Silke Horstkotte, *Photo-text Topographies. Photography and the Representation of Space* in W. G. Sebald and Monika Maron, «Poetics Today», 29.1, 2008, p. 73. Della stessa autrice si veda il saggio a quattro mani con Nancy Pedri nello stesso fascicolo della rivista, alle pp. 1-29.

<sup>64</sup> Erskine Caldwell, Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their faces*, Brown Trasher Book-University of Georgia Press, Athens-London 1995.

La forma-illustrazione propone invece la visualizzazione di un testo; essa è qualcosa di specularmente opposto all'*ékphrasis* che tradizionalmente è la narrativizzazione di un'immagine<sup>65</sup>. In un certo senso si potrebbe dire che la forma-illustrazione riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale *ékphrasis*, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine. La fototestualità giornalistica ci ha abituati a questi effetti di lettura (l'illustrazione di una narrazione) e molto spesso infatti l'ispirazione originaria dei fototesti sta proprio nelle sperimentazioni del fotogiornalismo novecentesco.

Per ultima la forma-atlante, un dispositivo che precede ampiamente l'invenzione della fotografia<sup>66</sup>, ma che nella fotografia ha trovato uno strumento che ha reso virtualmente infinita la manipolazione (e la combinatoria) delle immagini, soprattutto nell'epoca della riproducibilità tecnica e delle tecnologie digitali. La forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimie) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali<sup>67</sup>. Questo vale per le forme più estreme di album, come i *collage* di Rolf Brinkmann che dispongono sulla pagina materiali eterogenei e che inducono a letture multiple in cui il ruolo dell'autore si riduce a quello di motore immobile della diegesi ma anche per le costruzioni apparentemente autoriali di testi come quelli di Roland Barthes che mirano esplicitamente a negare l'autore e a produrre segni scuciti e affidati alla pura lettura. Nell'*Impero dei segni* si legge programmaticamente: «Il testo non “commenta” le immagini. Le immagini non “illustrano il testo”: ognuna è stata per me soltanto l'inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla *perdita di sensi* che lo Zen chiama un *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggervi il distacco dei segni»<sup>68</sup>. Ma vale anche per costruzioni dialogiche come quelle di

<sup>65</sup> Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012, *passim*.

<sup>66</sup> Cfr. Georges Didi-Hubermann, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofia, Madrid 2010.

<sup>67</sup> Nell'emblema prevale dunque la sintassi mentre nell'atlante la paratassi e la *compilatio*.

<sup>68</sup> R. Barthes, *L'empire des signes*, Skira, Paris 1970, tr. it. di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 3.

James Agee e Walker Evans in *Sia lode ora agli uomini di fama* (*Let us now Praise Famous Men*, 1941)<sup>69</sup> che lasciano al lettore l'ultima parola sul significato.

E forse sarà opportuno non trascurare la bussola del patto con il lettore che certamente ogni fototesto instaura, come del resto tutte le altre forme di collaborazione tra testo e immagine, dagli iconotesti agli iconismi, fino all'*ékphrasis*. È infatti evidente che l'illustrazione, soprattutto quando il testo si fonda su di un'*ékphrasis* diretta, è quella che richiede il grado più basso di partecipazione del lettore, mentre la tripartizione dell'emblema produce uno spazio più ampio per la ricezione, anche se guidata da una volontà autoriale per lo più riconoscibile (l'intento morale o didattico dell'autore indirizza comunque la lettura). L'atlante è invece il dispositivo che riduce al minimo la volontà autoriale e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può – se vuole – giocare un ruolo più determinante, come dimostra il fatto che è questa una delle forme predilette delle avanguardie novecentesche.

Ma il punto è che nella prassi fototestuale queste modalità risultano costantemente ibridate e prevalgono di volta in volta in relazione ai contesti culturali e mediali in cui si muovono. Non sarà difficile, per esempio, dimostrare che la fototestualità del Novecento è stata e continua a essere essenzialmente un'emblematica. Ciò non dipende tanto e solamente dal peso della tradizione, quanto dalle abitudini di lettura che, nonostante tutto, assorbiamo dal contesto mediale in cui ci troviamo. Mentre la forma-atlante, plausibilmente, finirà per prevalere nelle generazioni che sono cresciute all'ombra dell'ipertesto ed è già stata adeguatamente proposta nelle più ardite sperimentazioni teoriche e artistiche del Novecento, da Aby Warburg a Gerhard Richter.

Sarà opportuno dunque considerare queste tre forme come dominanti che di volta in volta entrano in gioco, anche perché non può sfuggire il fatto che in tutti e tre i casi ci muoviamo sull'impercettibile discriminazione che separa retoriche grafiche e retoriche verbali, tra i territori del *layout* e delle impaginazioni, le cui retoriche sono ancora difficili da dipanare, e territori della retorica classica, aggiornata però con le indicazioni che ci vengono sul piano della ricezione,

<sup>69</sup> Cfr. *infra* il saggio di Emanuele Crescimanno, *Sia lode ora agli uomini di fama: un reportage verbale e fotografico*.



dunque delle retoriche della lettura, e sul piano mediale, delle tecnologie coinvolte. Dunque si tratta di almeno due livelli ben distinti, le cui componenti tendono a comporsi chimicamente di modo che, come abbiamo già ricordato, è del tutto fuorviante cercare forme e retoriche pure (se mai si sono date in letteratura) studiando i casi reali. Ci limiteremo, nelle riflessioni che seguono, a segnalare alcune di queste esperienze, cercando di non perdere di vista le ibridazioni tra questi modelli.

La forma-emblema classica si ricollega ovviamente al modello barocco che prevede la giustapposizione tra una *inscriptio* (un titolo), una *pictura* (la foto stessa) e una *subscriptio* (un epigramma, sentenza o commento che si riferisce in maniera più o meno criptica ed enigmatica ai primi due elementi)<sup>70</sup>. Si tratta di una forma dialogica per definizione, in cui l'equilibrio tra testo e immagine ha contribuito non poco al suo successo e alla sua durata<sup>71</sup>. Questa tripartizione non ha caratteri meramente illustrativi o didascalici (nonostante le apparenze) ma, semmai, mira a effetti di senso enigmatici, in cui molto forte è la dimensione autoriale, raffinato l'uso del paratesto (decorazioni, effetti tipografici etc.) ed esplicita è la vocazione filosofica e morale del dispositivo. Non a caso al termine tedesco *Sinnbild* (immagine-senso) si è andato sostituendo, in una tradizione che va da Johann Gottfried Herder a Walter Benjamin<sup>72</sup>, il termine *Denkbild* (immagine-pensiero) che allude alle potenzialità semantiche infinite di questa giustapposizione e al ruolo decisivo che nell'interpretazione hanno sia lo scrittore sia il lettore (per non dire della tradizione figurativa e testuale che li sostiene).

Gli esempi classici di questa ripresa dell'emblema barocco si possono trovare in Karl Kraus e Bertolt Brecht. Basta giustapporre due immagini come lo straordinario Cristo senza croce su di un campo di battaglia della Prima guerra mondiale della «Fackel» del 1916<sup>73</sup>, con le croci senza Cristo che Brecht allinea in una delle più toccanti

<sup>70</sup> Su questo l'ormai classico A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1996.

<sup>71</sup> Cfr. Th. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, cit., pp. 10 sgg.

<sup>72</sup> Per un primo orientamento Karoline Kirst, *Walter Benjamin's Denkbild. Emblematic Historiography of Recent Past*, «Monatshefte», 86.4, 1994, pp. 514-524.

<sup>73</sup> K. Kraus, *Erhöret mich!*, «Die Fackel», 423-425, 1916, s.p.

immagini de *L'Abicì della guerra*<sup>74</sup> per rendersi conto che siamo nel cuore di questa tradizione. Innanzitutto per il tema, che oscilla tra l'iscrizione funeraria (l'archetipo di molta letteratura emblematica), con il consueto appello al lettore/viandante, e il sottile gioco del significare e interpretare (*Deuten und Darstellen*), in cui un ruolo decisivo è affidato al lettore.

Brecht del resto ne era ben consapevole quando nelle celeberrime *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* annotava: «Ma la verità non si può semplicemente scriverla e basta; è indispensabile scriverla per qualcuno che possa servirsene»<sup>75</sup>. Nel *Diario di lavoro* che costituisce la riserva di molti dei suoi emblemi, Brecht torna costantemente sulla forma dell'epigramma<sup>76</sup>. Che l'emblema sia una strategia di senso fortemente dipendente dall'enunciatorio è chiaro anche in opere estranee alla tradizione emblematica, soprattutto nella sua versione tedesca.

Nell'opera a quattro mani di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, un classico della fototestualità e del fotogiornalismo, *Voi avete visto le loro facce*, gli autori avvertono: «Le didascalie sotto le immagini intendono esprimere le concezioni proprie degli autori dei sentimenti degli individui ritratti; non intendono riprodurre i reali sentimenti di queste persone»<sup>77</sup>. Naturalmente la forma-emblema continua a sussistere, come nel fototesto di Caldwell e Bourke-White, anche se le tre componenti vengono disposte in modo diverso rispetto all'emblema classico, quando, ad esempio, *inscriptio* e *subscriptio* vengono fuse in un unico blocco di testo e tendono ad assomigliare a una didascalia o a un titolo, offrendo suggestioni molteplici per un'ermeneutica del testo. Si veda ad esempio la suggestiva *inscriptio* HAPPY HOLLOW, GEORGIA, apparentemente solo un'indicazione del luogo, con la *subscriptio*: «Talvolta dico a mio marito che non potremmo stare peggio, neppure se volessimo»<sup>78</sup> dove la foto ritrae una derelitta che tiene tra le braccia un bambino.

<sup>74</sup> B. Brecht, *L'Abicì della guerra*, cit., pp. 45-46. Cfr. J. J. Long, *Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht's War Primer*, «Poetics Today», 29.1, 2008, pp. 198-224.

<sup>75</sup> B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, tr. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1975, p. 124.

<sup>76</sup> B. Brecht, *Diario di lavoro 1942-1955*, a cura di W. Hecht, tr. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1976, p. 741.

<sup>77</sup> E. Caldwell, M. Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, cit., p. 6.

<sup>78</sup> Ivi, s.p.

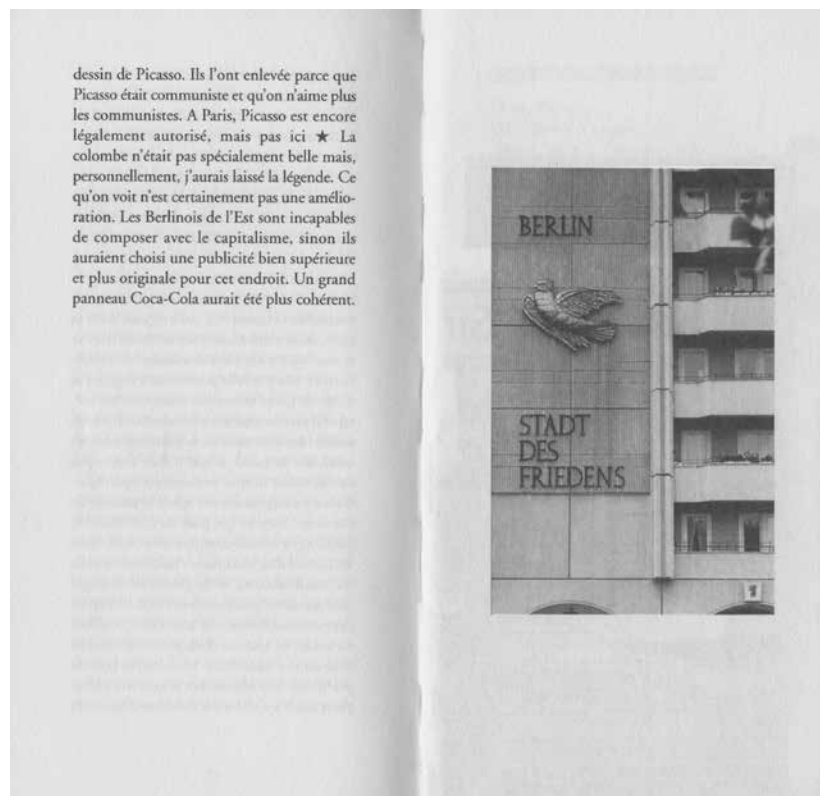


Fig. 5.

Un esempio del tutto particolare di fototesto emblematico è quello proposto da Sophie Calle in una straordinaria rielaborazione fotografica di un emblema architettonico, quello costruito e ricostruito sulla facciata di un anonimo edificio del *Nicolaiviertel* di Berlino che per la sua posizione – l'angolo da cui si diparte il quartiere provenendo da Unter den Linden appena attraversata la Spree – fu comunque uno dei simboli della Repubblica Democratica Tedesca e del presunto internazionalismo pacifista della Germania orientale. Si tratta di una sequenza di foto dei *Ricordi di Berlino Est* (*Souvenirs de Berlin-Est*, 1996) accompagnata da un testo a forte valenza ecfrastica che vuole dare conto dei cambiamenti urbani di Berlino. La prima immagine

ritrae la facciata prima della Caduta del Muro e documenta uno degli emblemi più potenti della Berlino comunista, la colomba della pace simbolo del riconoscimento che la città ottenne nel 1979 quale «Città della Pace» (*Stadt des Friedens*). La colomba, certamente ispirata a quella di Picasso, dunque un topos dell'immaginario rivoluzionario comunista, venne sistemata sulla facciata solo nel 1986 e funge da *pictura* di un emblema la cui *inscriptio* era composta dalla scritta *Berlin* e la cui *subscriptio* riportava l'epiteto citato (fig. 5). Sophie Calle la descrive così:

COLOMBA DELLA PACE (NIKOLAI-VIERTEL) C'era un'iscrizione: non so più esattamente di cosa si trattasse anche se, un tempo, passavo spesso di là [...] ★ C'era un'enorme colomba, tipo quella di Picasso, con un ramoscello nel becco, dalle dimensioni di una grande stanza, ma io non mi sono mai arrampicata sopra per vederla da vicino ★ Là, dove vedete questo cartellone, vi era una colomba e sotto questa didascalia: BERLINO, CITTÀ DELLA PACE o qualcosa del genere. Non la trovavo particolarmente bella. Era tutta dorata, un po' pretenziosa, e i caratteri erano molto brutti, ma corrispondevano allo spirito del luogo e dell'epoca<sup>79</sup>.

Qualche anno dopo Sophie Calle fotografa la facciata appena trasformata dalla furia iconoclasta che i critici del regime avevano esercitato sui simboli del comunismo. La retorica iconografica della pace era stata trasformata nel frattempo in una prosaica sequenza di comuni pubblicità urbane. Al posto della *pictura* il cemento grinzoso di un palazzo pseudo moderno (fig. 6).

Significativamente Sophie Calle mima nel testo l'impianto emblematico delle due immagini. All'*inscriptio* – un termine ben presente all'autrice – segue la *pictura* sotto forma di un'*ékphrasis*<sup>80</sup> della colomba di Picasso più volte reiterata. Né manca un commento che interagisce con le prime due parti dell'emblema, allorché Sophie Calle sottolinea che l'iconografia della colomba va fatta risalire a Picasso ed è dunque ormai mal tollerata nel contesto di un rigetto del comunismo da parte dei berlinesi e della stessa autrice ( «perché non si amano più

<sup>79</sup> S. Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, Actes-Sud, Paris 2000, p. 55. Su Sophie Calle si veda Anne Sauvageot, *Sophie Calle l'art caméléon*, PUF, Paris 2007, pp. 207 sgg.

<sup>80</sup> Chi conosce i destini dell'*ékphrasis* sa che essa ha spesso funzioni metatestuali sia rispetto all'opera in cui è inserita, sia rispetto all'ambito più ampio dei regimi scopici dell'epoca che l'ha prodotta. Su ciò mi permetto di rimandare al mio *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 143 sgg.



Fig. 6.

i comunisti»<sup>81</sup>). A questo punto segue un commento che è insieme ermeneutica e parodia dell'evento (la rimozione della *pictura*):

I Berlinesi dell'Est sono incapaci di adattarsi al capitalismo, altrimenti avrebbero scelto una pubblicità migliore e più originale per questo posto. Un grande manifesto della Coca Cola sarebbe stato più coerente<sup>82</sup>.

In effetti proprio la fotografia scattata da Sophie Calle dimostra come i berlinesi hanno mimato l'emblema della pace con una pub-

<sup>81</sup> S. Calle, *Souvenirs de Berlin-Est*, cit., p. 58.

<sup>82</sup> *Ibid.*



Fig. 7.

blicità stracciona e improbabile, che certo non deve aver contribuito all'impreziosimento del *Nikolaiviertel*, secondo quanto auspicato dal comitato di quartiere che aveva fatto rimuovere la colomba (oggi tornata al suo posto insieme all'*inscriptio* e alla *subscriptio*). Al posto della scritta *Berlin* si era infatti sostituito un più localistico *Nikolaiviertel*. Al posto della *pictura* si vedevano ormai pubblicità volgari e provinciali che comunque non invadevano lo spazio della colomba segnalandola per assenza, mentre l'epigramma gridava sguaiatamente «allacciate le cinture prima di fumare». L'*ékphrasis* di Sophie Calle restituisce dignità al testo emblematico recuperandone anche la dimensione morale e politica.

Anche nello straordinario atlante della *Camera chiara* di Roland Barthes la forma-emblema fa capolino, per quanto abilmente occultata. Si prenda la foto della madre/moglie di Nadar (fig. 7). Che si

tratti di un emblema risulta evidente nonostante una dichiarata predilezione di quella «profusione paratestuale» che inclina alla forma-atlante. Tuttavia la foto della madre/moglie di Nadar è certamente contornata da una *inscriptio*, posta irrualmente in basso nella pagina («Nadar, madre o moglie dell'artista») e da una *subscriptio* sistemata tradizionalmente sotto la *pictura*: «Chi è secondo lei, il più grande fotografo del mondo? – Nadar»<sup>83</sup>. Ma tale *subscriptio* viene raddoppiata nella pagina accanto da una rifrazione che illumina ben più che una citazione. La foto di Nadar – moglie/madre? – viene infatti interpretata, grazie ad un'opportuna citazione proustiana (con tanto di didascalia a margine) nel complesso di uno snodo fondamentale del testo di Barthes, sia sul piano personale sia su quello teorico. È infatti come incastonata nella storia della «Fotografia del Giardino d'Inverno», la foto della madre di Barthes all'età di cinque anni – l'unica foto che l'autore *non* mostra – che costituisce il nucleo autobiografico più profondo della *Camera chiara*. La riflessione su Nadar a una lettura attenta svela i suoi intenti autobiografici.

È infine nella reiterata attenzione per la forma allegorica, per un sapere dunque che scaturisce da un'interazione complessa di dati, assemblati senza riguardo per la cronologia e la pertinenza che matura, nel Novecento, la forma-atlante: una forma che tradizionalmente si fa risalire all'esperienza intellettuale di Aby Warburg, ma che può vantare ascendenze più lontane in qualche modo collocabili nell'alveo del primo romanticismo tedesco<sup>84</sup>, e, ovviamente anche del barocco europeo<sup>85</sup>.

Si tratta di un'esperienza ampiamente praticata da Warburg nell'atto di fondazione della propria scienza della cultura (*Kulturwissenschaft*) e, parallelamente, e senza una conoscenza diretta dell'*Atlas warburghiano*, teorizzata da autori come Benjamin, Bloch e, su un altro, ma del tutto simmetrico versante, da George Bataille, Carl Ein-

<sup>83</sup> R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 71.

<sup>84</sup> Su ciò mi permetto di rimandare alla mia *Introduzione* in R. Coglitore, F. Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, in particolare le pp. 30 sgg.

<sup>85</sup> Si pensi, per fare solo due esempi che hanno più volte ispirato scritture contemporanea al caso delle *Wunder- und Kammer* (soprattutto quelle virtuali riprodotte in dipinti, ai *cabinet d'amateur* della pittura fiammingo-spagnola, o, in piena età di Goethe, i *cabinet portatili* di Johann Valentin Prehn (1749-1821). Sulla forma-atlante in letteratura, nelle arti figurative e nella critica si cfr. almeno B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive*, in «October», 88 (1999), pp. 117-145 e Sabine Flach, Inge Münz-Koenen, Marianne Streisand (a cura di), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Fink, München 2005.

stein, André Malraux. Questi ultimi poi preparano quella mentalità surrealista che non pochi effetti ha avuto anche sulla prassi artistica di autori come Gerhard Richter, Annette Messager o Sophie Calle.

Anche nel caso della forma-atlante sarà meglio avvertire che si dovrà tener conto non tanto della quantità di testo che, per esempio nelle installazioni degli artisti contemporanei si riduce spesso alla mera didascalia, quanto della relazione che si instaura tra immagini e testi. La sua forma canonica può essere perciò indicata, molto più che nei meri assemblaggi di immagini contrappuntati da qualche breve testo o didascalia (a cominciare dall'esempio dell'atlante *Mnemosyne*) in opere in cui le interrelazioni tra testo e immagini sono il frutto di una strategia complessa, multilineare e sostanzialmente affidata alle abitudini di lettura del ricevente piuttosto che a quelle di scrittura dell'autore.

Si pensi alle sperimentazioni di Rolf Brinkmann che culminano nel più importante fototesto della cultura pop tedesca *Roma, sguardi* (*Rom, Blicke*, 1979), solo uno dei molti atlanti verbovisuali realizzati dall'autore nel corso degli anni e certamente incentrati sull'uso della fotografia (le sue personali di Roma per esempio) oltre che sulle tecniche del *collage*<sup>86</sup>.

*Roma, sguardi*, composto dall'autore durante un soggiorno romano come borsista di Villa Massimo, si configura in prima istanza come un diario sotto forma di epistolario che ha il duplice scopo di comunicare alla moglie Maalen l'esperienza romana e di documentare visivamente il suo soggiorno. Le fotografie si presentano dunque dapprima come illustrazioni di ciò che viene raccontato. Soprattutto nell'incipit il percorso da Colonia a Roma viene semplicemente illustrato da una serie di istantanee che saturano la pagina accanto al diario epistolare. A Roma la strategia intermediale di Brinkmann comincia però a maturare e ad attingere ad altri media, cartine e schizzi soprattutto. Ben presto la *vis* documentaria lascia spazio alle libere associazioni in cui testo e immagine cominciano a dialogare, lasciando riemergere non tanto o non solo i ricordi quotidiani dello

<sup>86</sup> Anche Brinkmann cui, insieme ad Alexander Kluge, si devono i più interessanti fototesti tedeschi, ha pubblicato per lo più opere «spurie», dove la fotografia è presente sulla pagina insieme ad altri media visuali (pubblicità soprattutto, disegni, appunti manoscritti etc.). Tuttavia la sua produzione «intermediale» che si avvale massicciamente di foto realizzate da lui stesso aspetta ancora un'adeguata valutazione critica. Si cfr. in prima istanza il già citato Th. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, cit., *passim*.

scrittore ma il basso continuo della narrativa *pop* di Brinkmann, il nesso fortissimo che lega reclame, sesso/pornografia e morte.

La logica dell'atlante, la giustapposizione apparentemente arbitraria ma proprio per questo aperta alle rivelazioni di asincronie, per le quali Brinkmann ha scelto con Roma lo scenario ideale, si afferma con sempre maggiore determinazione. Nei *collage* pornografici che da metà del libro divengono più ossessivi<sup>87</sup>, nello straordinario atlante di immagini che Brinkmann pone al centro del libro, baricentrico tra le prime tensioni autobiografiche – rappresentato dalle foto e dalle piantine di Villa Massimo<sup>88</sup> – nella critica della ragione edilizia che sta distruggendo il paesaggio<sup>89</sup>, nella morbosa mescolanza di immagini pornografiche con la Roma barocca e papalina straboccante di sensualità e chiese<sup>90</sup> e nell'irritante giustapposizione di un fumetto sadomaso e le strade del centro che a sua volta richiama una donna in posa oscena le cui rotondità si confrontano con l'abside di una chiesa. Le immagini e il testo creano insomma spazi intermedi per la lettura, e il testo si frammenta, così come le immagini accostate diventano sempre più enigmatiche e provocatorie costringendo il lettore a una lettura trasversale.

La tecnica dell'atlante di Brinkmann si raffina in *Esplorazioni* (*Erkundungen*, 1987), dove si assiste a una reale fusione di testo e immagine su un'unica pagina a stampa. Come nell'inquietante tavola *Strada a senso unico verso la morte* (*Einbahnstraße in den Tod*), dove la dimensione epigrammatica (e dunque come sappiamo funeraria) piega l'atlante alla retorica dell'emblema<sup>91</sup> di cui costituisce in fondo un ispessimento semantico, anche se, come abbiamo ricordato, l'associazione di immagini e testi su di un unico supporto cartaceo moltiplica i percorsi di lettura (anche per via del *layout* instabile e complesso) e sostituisce alla sintassi dell'emblema la paratassi dell'atlante.

L'interpretazione del fototesto è possibile solo se si tiene conto proprio del genere classico dell'iscrizione funeraria che fa appello al lettore (al viandante che incontra la tomba nell'antichità) e a lui si rivolge con domande che servono a chiarire la propria storia e a farlo riflettere sulla caducità del mondo. Questa «parata di immagini in

<sup>87</sup> R. D. Brinkmann, *Rom, Blicke*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1979, pp. 188 sgg.

<sup>88</sup> Ivi, p. 211.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 214-215.

<sup>91</sup> Che Brinkmann svilupperà in *Schnitte*, cit., p. 143.



Fig. 8.

bianco e nero» («schwarz-weiße Bild-Parade»), come viene definita proprio da Brinkmann, è solo una figura dell'infinito *Totentanz* che attraversa tutta la sua opera confermando, se ancora ce ne fosse bisogno, lo stretto legame che il secolo appena trascorso ha intrecciato tra il destino della fotografia e la morte.

Val la pena di sottolineare però che non sempre la forma-atlante si dispiega in un profluvio di immagini disposte sulla pagina come nel caso di Brinkmann. Spesso impaginazioni più sobrie e apparentemente monolitiche producono effetti di lettura che competono ampiamente con la forma-atlante, soprattutto quando questo obiettivo è raggiunto non attraverso le immagini ma con il testo. Un caso parecchio significativo è dato da quel rutilante atlante delle immagini degli anni Ottanta e Novanta del Novecento che Paolo Di Paolo ottiene con la giustapposizione di una pagina de «La Repubblica» del 2008 e una fitta evocazione di immagini che riguardano l'era del presidente Clinton (fig. 8). All'imma-

gine a tutta pagina della sorridente famiglia Obama, Di Paolo associa un testo che ci trascina in una sorta di film a ritroso sugli anni Ottanta<sup>92</sup>.

Si tratta di una serie di istantanee verbali che costituiscono una sorta di album generazionale da opporre a quello della generazione di Obama evocato dalla foto di Repubblica.

La serie/sequenza di istantanee è, nella sua forma visiva, quella che più avvicina l'atlante alla sua vera vocazione cinematografica. Interpreti di Warburg hanno opportunamente richiamato tale dimensione anche per l'archetipo novecentesco dell'*Atlante*. Ma è evidente che questa cifra non ha mai abbandonato il fototesto novecentesco. Si pensi, per fare solo un esempio, alle sequenze del tutto cinematografiche che Julio Cortázar inserisce in molte sue opere. Si tratta di fotogrammi tratti da riprese propriamente dette<sup>93</sup>, di foto giustapposte quasi appartenessero allo stesso rullino<sup>94</sup> fino a narrazioni da lungometraggio come il fototesto realizzato insieme a Carol Dunlop, *Gli autonavi della cosmostrada, ovvero un viaggio atemporale Parigi-Marsiglia* (*Los autonavi de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*, 1983), che si legge come una sceneggiatura, oltre che come un atlante/album<sup>95</sup> di immagini autobiografiche.

L'impulso cinematografico si sposa perfettamente con la forma-atlante quando si tratta di immagini che non sono legate da un'immediata sequenza narrativa, né verbale, né visuale, ma la cui giustapposizione produce insieme le libere associazioni tipiche della forma-atlante e l'impressione di una sequenza cinematografica di cui ci rimangono solo alcune istantanee. È il caso della sequenza di sculture dell'artista belga Reinhold d'Haese che Cortázar riproduce e commenta in *Ultimo round* (1969) (fig. 9).

Si tratta di corpi sempre diversi ma che sembrano il prodotto di un'unica metamorfosi che mette insieme insetti, animali, gnomi e umani e che Cortázar presenta come un film che si chiude su una pagina nera con la parola «fine»<sup>96</sup>. Le sculture solo in senso molto lato possono essere immaginate come la metamorfosi di un'unica matrice, ma restano figure indipendenti il cui significato scaturisce dalla dispo-

<sup>92</sup> Paolo Di Paolo, *Dove eravate tutti*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 132.

<sup>93</sup> Cfr. Julio Cortázar, *Ultimo round*, Alet edizioni, Padova 2007, pp. 14 sgg.

<sup>94</sup> Ivi, p. 19.

<sup>95</sup> Sul nesso atlante/album rimandiamo a A. Kramer, A. Pelz (a cura di), *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*, Wallstein, Göttingen 2013.

<sup>96</sup> J. Cortázar, *Ultimo round*, cit., p. 220.



Fig. 9.

sizione (per altro molto regolare) che ottengono nell'atlante privato di Cortázar che ovviamente aggiunge delle enigmatiche didascalie che alternano *ékphrasis* immaginarie a commenti autoriali e a prosopopee.

Quando ci troviamo di fronte a un atlante sarà dunque opportuno interrogarsi sulle sue pretese cinematografiche e cinematografiche. Inutile dire che queste considerazioni valgono *a fortiori* per opere come la *Divina mimesis* (1963-1965, pubbl. 1975) di Pier Paolo Pasolini<sup>97</sup>, il cui «poema fotografico» potrebbe costituire plausibilmente il palinsesto di un film autobiografico, come del resto lo straordinario atlante delle immagini che è *Barthes di Roland Barthes*. Vedremo in chiusura come il già citato *flipbook* di Jonathan Safran Foer rappresenta l'incarnazione più felice di questo impulso cinematografico.

Infine la forma-illustrazione, apparentemente la più semplice e la più tradizionale, ma che nel Novecento ha subito spesso torsioni interessanti. Un importante esempio di questa forma ci è offerto dalle

<sup>97</sup> Si veda, *infra*, il saggio di Maria Rizzarelli, «Che le parole salvino l'immagine». *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*.

sperimentazioni di Lalla Romano i cui fototesti, più volte ripubblicati e rielaborati, le hanno consentito di esperire varie forme del rapporto tra *ékphrasis* di un'immagine e illustrazione.

Proprio studiando i testi (e i paratesti) della Romano ci si rende conto della peculiare reciprocità di descrizione e illustrazione. *L'ékphrasis* è infatti verbalizzazione di un'immagine, così come l'illustrazione è la visualizzazione di un testo. È però evidente che l'enunciazione dipende molto dall'impostazione finale della pagina, dal *layout*, e che anche la mera disposizione di testo e immagine nell'impaginato decide il rapporto tra descrizione e illustrazione.

È il caso del fototesto che, come abbiamo già ricordato, Lalla Romano costruisce con le lastre del padre, «pittore e fotografo dilettante», pubblicato dapprima nel 1975 con il titolo già di per sé significativo di *Lettura di un'immagine* e ripreso poi a distanza di più di dieci anni con il titolo *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine*.

Molte cose cambiano già a partire dal titolo. Se la prima versione si configurava come un'operazione tutta sbilanciata sulla ricezione, a cominciare da quella della Romano stessa, la seconda di fatto capovolgeva la prospettiva dando al testo, al romanzo, la priorità. Non è un caso che nella *Premessa* alla prima versione si legga:

In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione. I brevi appunti dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione (di solito si guardano le fotografie fuggendo), in quanto suggeriscono prospettive di lettura. Non vengono fornite notizie, né raccontate storie: in presenza di fotografie sarebbero indiscrete e fuorvianti. La lettura non deve avvenire su questo piano<sup>98</sup>.

Per quanto l'autrice si renda conto che ha costruito una «progressione vagamente narrativa»<sup>99</sup>, quello che deve prevalere è lo sguardo «contemplativo»<sup>100</sup>, anche perché questi fototesti richiamano fortemente la dimensione epigrammatica, e cioè funeraria, del genere, «una prospettiva...tragica (e tuttavia pacificata): quella delle vite spente, o prossime a spegnersi»<sup>101</sup>. Coerentemente con questo assunto l'immagine nella prima versione è disposta a destra ed è il testo vero e proprio, mentre il breve commento – che conserva chiara la suggestione emblematica visto

<sup>98</sup> L. Romano, *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1975, p. IX.

<sup>99</sup> Ivi, p. X.

<sup>100</sup> Ivi, p. XI.

<sup>101</sup> Ivi, p. XI.

che alterna un'*inscriptio* sotto forma di titolo a un breve testo esplicativo – è relegato nella pagina a sinistra, dove riveste davvero i panni di un'illustrazione accessoria e comunque esterna rispetto al *ductus* argomentativo della parte visuale. È significativo che la Romano, tornando sul significato dei brevi testi, distingua tra illustrazione e informazione: «Accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa... Scelsi di prescindere dalle informazioni di cui disponevo per interpretare liberamente (creativamente) i segni delle immagini»<sup>102</sup>.

Ben diverso è l'approccio nel più tardo *Romanzo di figure* in cui i testi si leggono come una sequenza e le immagini come mere illustrazioni. La disposizione sulle due pagine è invertita<sup>103</sup> e qualche testo subisce delle modificazioni e integrazioni. Per quanto la *Premessa* riporti le annotazioni della prima versione, l'*incipit* testimonia di un cambiamento nell'approccio:

La bambina della copertina è una delle figure venute alla luce – è il caso di dirlo – col ritrovamento, nella mia casa di Cuneo, delle lastre di cui ignoravo l'esistenza. La sua immagine non rientrava nell'ordine della composizione preesistente, come le altre – un certo numero – che ho inserito perché non solo si integravano, ma anche arricchivano il senso dei capitoli. Il libro presente è diverso, certamente migliore, di quello del 1975... soprattutto per la maggiore cospicuità delle immagini, ora veramente «leggibili» anche visualmente. Il mio rapporto con esse è più emotivo...<sup>104</sup>.

Le lastre originali effettivamente, non più sacrificate dalla retorica degli angoli smussati tipica dell'album di fotografie, invadono quasi completamente la pagina sinistra<sup>105</sup> e hanno una definizione nuova che fa emergere, qua e là, particolari inediti.

<sup>102</sup> L. Romano, *Il mio primo romanzo d'immagini*, in Id., *Opere*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1991, p. 1597.

<sup>103</sup> Su ciò cfr. Sara P. Hill, *Texts as Photograph, Photograph as Texts: Lalla Romano and the Photographic Image*, in «Italian Culture», 24-25 (2006-2007), pp. 45-62. Si veda anche M. Di Fazio, *Scrittura e fotografia – fotografia e scrittura*, cit., pp. 93-108.

<sup>104</sup> L. Romano, *Romanzo di figure*, cit., p. I.

<sup>105</sup> Fino al punto, come accade all'immagine di p. 16, che la foto viene pubblicata in verticale per non ridurla. Curiosamente si tratta solo di un'immagine simile a quella della prima versione, che ritrae la stessa battuta di caccia ma da un'angolazione diversa e più ampia (cfr. L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., pp. 16 sgg.). Lo stesso accade a molte altre foto della seconda raccolta. È opportuno sottolineare che questa strategia, che di fatto interrompe la lettura, anzi la nega, restituisce l'immagine come irritazione del verbale e consente alla nuova impaginazione di presentarsi come un'alternativa alla lettura, rivendicando, di tanto in tanto, la centralità dell'immagine rispetto al testo.

È tuttavia evidente che nonostante ogni cautela teorica che induce la Romano a distinguere tra descrizione, illustrazione e il carattere illustrativo dei testi, molti di questi commenti contengono delle *ékphrasis* raffinate per quanto, come è stato notato, sincopate e abbreviate per via della presenza delle immagini. E non sarebbe difficile elencare le varie tecniche (dinamizzazione, integrazione etc.<sup>106</sup>) ecfrastiche che la Romano usa con grande perizia.

L'inversione proposta da Lalla Romano tra significato illustrativo del testo e testo-immagine è un basso continuo della produzione novecentesca che evidentemente risente della diffusione delle tecniche fotografiche fino al punto di fare di ogni scrittore un potenziale fotografo. La facilità di produzione del testo fotografico, si pensi all'era della Polaroid, ha indotto molti autori a costruire romanzi per immagini.

Forse uno degli incunaboli di questo genere può essere considerato un fototesto di Peter Handke che documenta un'importante esperienza parigina. *Il viaggio alla Défense* (*Die Reise nach la Défense*, 1974) è infatti uno dei rari esempi in cui fotografo e scrittore coincidono e un perfetto esempio di come il testo si possa fare didascalico, con evidenti funzioni deittiche, riducendo al minimo l'impulso ecfrastico, cui per altro l'autore ha dato sfogo nelle pagine introduttive anche attraverso un paragone con il *Märkisches Viertel* di Berlino<sup>107</sup>.

In realtà Handke ci propone formalmente due testi che però sembrano legarsi come introduzione e illustrazione. A un brano dal titolo *I segreti palesi della tecnocrazia* (*Die offenen Geheimnisse der Technokratie*) – in cui emerge una critica radicale di questi non-luoghi del moderno capitalismo – segue l'impaginazione delle fotografie che inizia con una copertina<sup>108</sup>, si sviluppa per alcune pagine e termina con un *colophon* parecchio significativo: *arrêt définitif*<sup>109</sup>.

È chiaro che ci troviamo di fronte a una contesa tra *ékphrasis* e illustrazione, poiché si passa dal testo come mera deissi («Qui siamo sa-

<sup>106</sup> Per le quali rimando ancora al mio *La scrittura delle immagini*, cit., *passim*.

<sup>107</sup> Non va per altro dimenticato che il volumetto si conclude con un'enigmatica foto a colori della pubblicità parigina di Tele Poche. Un'immagine che ricorda molto quella posta a epigrafe de *La camera chiara* che però è successiva.

<sup>108</sup> Si tratta di un *collage* applicato a una fotografia che riporta un appunto scritto con la macchina da scrivere completato da un titoletto a stampa minuscolo che recita: *la Défense*. Cfr. Peter Handke, *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, p. 39.

<sup>109</sup> Ivi, p. 54.

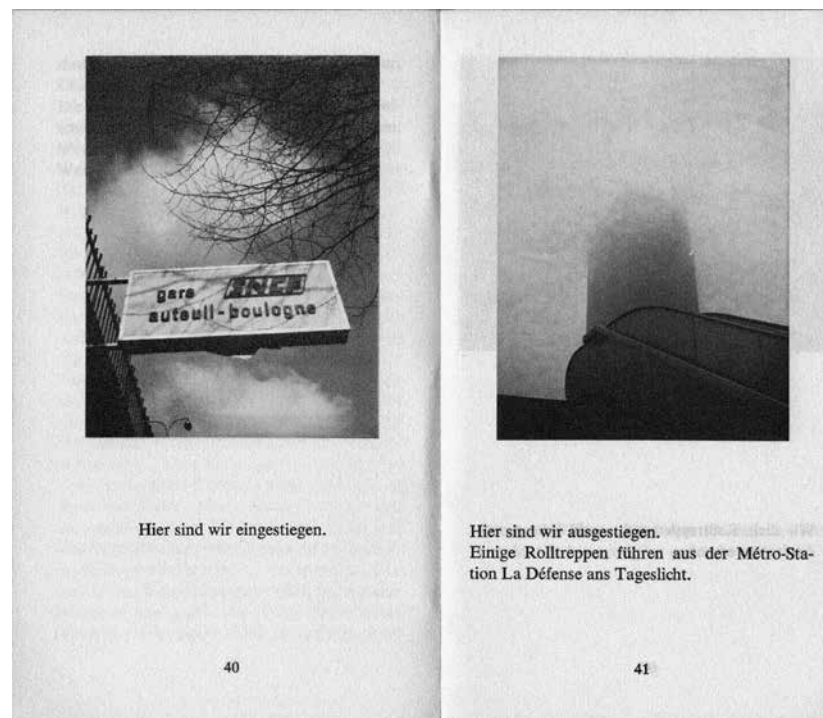


Fig. 10.

liti») (fig. 10) – per esempio con l'inquadratura di una stazione della metropolitana<sup>110</sup> – al paradosso di un'illustrazione testuale che letteralmente fa vedere quello che le scure fotografie non mostrano<sup>111</sup>, fino alla negazione della visualizzazione che quasi costringe l'autore a un'*ékphrasis* articolata (praticamente in assenza di immagini perspicue):

Ciò che non volevo fotografare: la madre con il passeggino, gli impiegati sulla strada per il QUICK FOOD, i resti pittoreschi delle piccole vecchie case in primo piano con le torri sullo sfondo... neanche la donna che stava alla finestra in un cortile interno e cucinava perduta nei suoi pensieri, gli alberi di plastica

<sup>110</sup> Ivi, p. 40.

<sup>111</sup> Ivi, p. 46: «Su questi "buildings" ci sarebbe da leggere: ESSO, Crédit Lyonnais...». Oppure: «Qui ci troviamo tra i buildings per abitazioni. Naturalmente è una giornata grigia. Tra gli edifici c'è molto verde», ivi, p. 47.



nel ristorante dove mangiammo a mezzogiorno, l'architetto che con i progetti arrotolati sotto il braccio attraversava il plateau<sup>112</sup>.

*Ékphrasis* e illustrazione statuiscono nel testo di Handke una competizione tra i due *media* che nei fototesti sembra dunque essere costitutiva. L'abbiamo visto anche nel fototesto di Lalla Romano. Considerazioni simili si potrebbero fare per il carattere illustrativo ed ecfrastico insieme della già citata *Conversazione in Sicilia*.

### *I fototesti e la memoria*

Appare a questo punto evidente quali sono i futuri compiti di una teoria generale del fototesto in letteratura di cui queste osservazioni costituiscono tutt'al più una prima raccolta di materiali. Sarà necessario infatti, come è emerso più volte, considerare il fototesto come un caso particolare dell'iconotesto letterario, non solo perché l'iconotesto, in opposizione all'iconismo (ovvero la simbiosi di immagine e testo come nella poesia visiva) è una delle forme specifiche in cui si dà l'eterno confronto tra testo e immagine e cioè la convivenza dei due *media* su di un unico supporto (normalmente le pagine di un libro) ma perché il fototesto puro – cioè la mera giustapposizione di testi e fotografie – sembra essere più l'eccezione che la regola.

La dimensione visiva sembra infatti stimolare gli autori a forme di integrazione tra testi e immagini più complesse, come dimostra il caso di Brinkmann o di Julio Cortázar. Si pensi alla complessa strategia iconotestuale che comprende la fotografia de *Il giro del giorno in ottanta mondi* (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967)<sup>113</sup>, un'opera a metà tra la sperimentazione surrealista e i fremiti dell'iconoclastia del Sessantotto.

Per far questo sarà utile certamente studiare i modelli formali (emblema, atlante, illustrazione), le retoriche (sguardo, *layout*, *parerga*), magari facendo ricorso a strumenti più raffinati, per esempio quelli che deriverebbero – come avvertiva già Roland Barthes ne *Il*

<sup>112</sup> Ivi, p. 49.

<sup>113</sup> J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Signo XXI de España Editores, Madrid 2006.

*messaggio fotografico*<sup>114</sup> – da un più attento studio dei processi di connotazione tipici della fotografia, ovvero riaprendo la questione di una simmetria formale tra fotografia e lirica che spesso ha condotto a stucchevoli risultati dal punto di vista teorico, ma certo resta un assunto poetologico molto frequentato dagli autori.

Tuttavia né una tipologia formale e neppure una storia mediale della letteratura che faccia solo appello alle facilitazioni tecnologiche, pure importanti, di cui il genere ha profittato potrà mai spiegare a sufficienza l'enorme successo del fototesto nel Novecento. Della sua crucialità rispetto al problema fondamentale dell'iconofilia/iconofobia occidentale abbiamo già detto<sup>115</sup>. E certamente nozioni come quella di *image-text* e le aperture teoriche che vengono dalla *Visual Culture* contemporanea hanno contribuito a meglio comprendere il genere se non addirittura ad alimentarlo. Tuttavia a noi pare che il successo del fototesto sia da ascrivere a ragioni estrinseche, ma non per questo meno convincenti rispetto al fascino che esercita la sua forma. Ci riferiamo al fatto che il fototesto intercetta un desiderio che ha informato di sé tutto il secolo scorso: la necessità di una rielaborazione del passato traumatico dei singoli e della collettività. La questione del fototesto attraversa quella dell'autobiografia, della memoria (e della *post-memory*)<sup>116</sup> e del tragico.

Giustamente, con Barthes e dopo di lui, c'è chi si è chiesto<sup>117</sup> se la questione del referente, di «ciò che è stato» una volta comunque, non sia la questione più profonda dell'autobiografia e così facendo è chiaro come la fotografia assuma un ruolo significativo nella scrittura contemporanea<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5 sgg.

<sup>115</sup> Si cfr. su questo tema Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.

<sup>116</sup> Si veda, per l'Italia, il libro di Silvia Albertazzi, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze 2010. E naturalmente Silke Horstkotte, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2009.

<sup>117</sup> Ad esempio T. Dow Adams, *Light Writting & Life Writing. Photography in Autobiography*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 2000 e Paul Eaking, *Touching the Worlds. Reference in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton 1992.

<sup>118</sup> Sul rapporto tra fototesto e autobiografia si veda il libro di Alma-Elisa Kittner, *Visuelle Autobiographie. Sammeln als Selbstentwurf bei Hanna Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Transkript, Bielefeld 2009. Per i fototesti di Barthes essenziale è N. Pedri, *Documenting the Fictions of Reality*, «Poetics Today», 29.1, 2008, pp. 155-173.

Per lo stesso motivo la questione della memoria non può che costruire *ipso facto* una sorta di analogia strutturale tra la fotografia e la testimonianza (autobiografica). Il trauma – privato e collettivo – ha dimostrato di sapere rivivere nel reperto fotografico e nutrirsi della capacità che esso ha di essere ripetuto e riattualizzato (il reperto come il trauma stesso). Il fototesto gioca per altro un ruolo fondamentale nell'articolazione di memoria e oblio, una consapevolezza che giunge intatta sino a Sebald secondo il quale la differenza decisiva tra il metodo dello scrittore e quello del fotografo è che la descrizione stimola la memoria mentre la fotografia stimola la dimenticanza<sup>119</sup>.

Da questo punto di vista la contesa tra i due *media* sembra essere una lotta all'ultimo sangue, il cui esito è comunque sempre incerto. Se per l'autobiografia la referenzialità è il legame che si istituisce con la fotografia, nella questione della memoria si insediano molte delle metaforiche fotografiche<sup>120</sup> e la tecnologia fotografica sembra naturalmente votata a diventare metafora della memoria, come nel Cinquecento poteva esserlo la metaforica architettonica.

Il tema della sfocatura<sup>121</sup>, ad esempio, è centrale in ogni letteratura della memoria e della post-memoria. Da ultimo persino Umberto Eco sfiora questo tema, proprio nel suo libro sulla perdita della memoria, quando ricorda la foto sfocata dei bambini che si baciano: «era un'istantanea ingrandita lo si vedeva dalla sfocatura»<sup>122</sup>. Inutile insistere su come questo tema sia centrale nella valutazione delle memorie familiari, degli album di famiglia e dunque nei fototesti novecenteschi. Non è un caso che la foto sfocata o anche decisamente sbagliata sia divenuta centrale nel dibattito, solo apparentemente mediale, del tardo Novecento<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> Sull'inestricabile intreccio tra memoria e oblio, anche nella letteratura del Novecento, mi permetto di rimandare al mio saggio *Istantanee sulla dimenticanza. Su identità e memoria anche ebraica*, in Rita Calabrese (a cura di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, ETS, Pisa 2005, pp. 189-212.

<sup>120</sup> Esemplare rimane a questo riguardo il libro di Sarah Kofman sulla metaforica fotografica nel testo freudiano. Cfr. S. Kofman, *Camera obscura de l'ideologie*, Édition Galilée, Paris 1973.

<sup>121</sup> Si confronti, a titolo di esempio, l'uso che dello sfocato fa il figlio di Monika Maron, Jonas, nel fototesto della madre, *Geburtsort Berlin* (2003), tr. it. di A. M. Massimello, *La mia Berlino*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 33 e 39.

<sup>122</sup> Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Bompiani, Milano 2004, p. 272.

<sup>123</sup> Cfr. soprattutto Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin 2009, nonché Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer*

Infine, per tornare al territorio che abbiamo inteso delimitare con la nostra tipologia, è evidente che la questione dell'autobiografia e della memoria sono strettamente connesse con quella della forma-atlante che non a caso è stata adottata sia nella teoria sia nella prassi artistica (le già citate Hannah Höch, Sophie Calle, Annette Messager, ma anche Gerhard Richter ovviamente). La forma della collezione è infatti una forma di «memoria pratica» (Benjamin) che spezza le sicurezze della cronologia e mima molto più da vicino le stratificazioni delle storie (del singolo e della società). E soprattutto consente revisioni, inversioni e invenzioni che nessuna storiografia tradizionale potrà consentire, negandosi così a priori la possibilità di un futuro diverso o di un'utopia.

Ci sia consentito citare a questo proposito un fototesto che simboleggia compiutamente queste inversioni della storia, quella «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*), in cui il passato ci viene incontro e produce un'illuminazione.

È singolare che questa inversione della storia venga resa possibile proprio da un fototesto e in una forma originalissima quella del *flipbook* e in definitiva del film, anche se usa la sequenza filmica nell'unico modo in cui per Benjamin è possibile immaginare la storia, risalendo, cioè, dal presente al passato, o, più esattamente, cogliendo il ricordo nel momento attuale del pericolo. Ci riferiamo allo straordinario fotoromanzo con svariati inserti iconotestuali, *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer. Alla fine del libro l'autore rievoca la morte del padre durante l'attacco alle Twin Towers. Autobiografia, memoria e tragedia s'intrecciano in questo fototesto davvero singolare. Tra le ultime pagine un *flipbook* ripropone l'immagine del *falling man*:

Finalmente ho trovato il corpo che cadeva. Era papà. Forse. Chiunque fosse, era qualcuno. Ho strappato le pagine del libro. Le ho rimesse in ordine al contrario, in modo che l'ultima fosse la prima e la prima fosse l'ultima. Le ho sfogliate velocemente e sembrava che l'uomo stesse alzandosi in cielo<sup>124</sup>.

La fotografia e la letteratura possono reinventare la storia.

*Erscheinungen*, Philo Fine Arts, Hamburg 2010 e infine Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now, Crisnée 2003; *L'errore fotografico*, tr. it. di R. Censi, Einaudi, Torino 2009.

<sup>124</sup> Jonathan S. Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, Houghton Mifflin Company, New York 2005, tr. it. di M. Bocchiola, *Molto forte, incredibilmente vicino*, Guanda, Parma 2007, p. 350.

*Sia lode ora a uomini di fama: un reportage verbale e fotografico*

Emanuele Crescimanno

Io canto l'individuo, la singola persona,/Al tempo  
stesso canto la Democrazia, la massa./L'organismo,  
da capo a piedi, canto,/La semplice fisionomia, il  
cervello da soli non son degni della Musa: la For-  
ma integrale ne è ben più degna,/E la Femmina canto  
parimenti che il Maschio./Canto la vita immensa in  
passione, pulsazioni e forza,/Lieto, per le più libere  
azioni che sotto leggi divine si attuano,/Canto l'Uo-  
mo Moderno.

Walt Whitman

*Sia lode ora a uomini di fama* (*Let us now praise famous men*, 1941) è probabilmente un *unicum* nel suo genere, a cominciare dal fatto che non è paragonabile a nessun'altra opera e pone la difficoltà di catalogarlo sia all'interno della storia della letteratura sia di quella fotografica<sup>1</sup>. Sarebbe sufficiente infatti concentrarsi semplicemente sul titolo stesso che lo scrittore James Agee e il fotografo Walker Evans scelgono per il loro lavoro, o anche sull'esergo di questo, per comprendere come quest'opera sia sotto il segno della gratitudine e dell'amore nei confronti dei soggetti narrati e fotografati e dunque per evidenziare la peculiarità di questo *reportage* (termine sul quale

<sup>1</sup> Opere che per affinità tematica sono avvicinabili, nascono negli stessi contesti e vanno tenute presenti sono senza dubbio *Furore* di John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*, 1939), così come l'omonimo film di John Ford (1945), e *Mentre morivo* di William Faulkner (*As I Lay Dying*, 1930). Opere frutto della collaborazione tra un fotografo e uno scrittore, seppure molto differenti per prospettive teoriche sul ruolo e la funzione da *Sia lode ora a uomini di fama*, sono *Voi avete visto i loro volti* di Margaret Bourke-White e Erskine Caldwell (*You Have Seen Their Faces*, 1937) e *Esodo americano. Una documentazione della disgregazione umana* (*An American Exodus. A record of Human Erosion*, 1939) di Dorothea Lange e Paul Taylor.

sarà necessario tornare per comprenderne ancora una volta l'uso particolare). Tuttavia, seppure in via preliminare, è necessario chiarire alcuni punti: infatti gli anni '30 e '40 del Novecento sono fondamentali per la nascita della grande tradizione del reportage fotografico; partendo dal presupposto che la fotografia ha una specifica capacità di rivelare il reale, si delega a essa la responsabilità di raccontare il presente. Eppure contestualmente emerge la consapevolezza che il *reportage* è un genere, una modalità espressiva che per raggiungere la più completa efficacia ha spesso necessità di essere affiancato da un testo: così nasce per esempio la rivista «Life», uno dei punti di riferimento per questa tradizione fotografica. In questo contesto si inserisce l'attività di documentazione che a partire dal 1937 conduce la Farm Security Administration<sup>2</sup>: *Sia lode ora a uomini di fama* è uno dei contributi più significativi poiché è capace di rendere al meglio la drammatica situazione della Grande Depressione ponendosi sull'incerto confine che lega le immagini fotografiche al testo dando luogo a qualcosa che è al contempo radicalmente irriducibile a entrambe le forme seppure ne riprende le caratteristiche e le peculiarità più importanti.

Infatti *Sia lode ora a uomini di fama* è nella stessa forma libro una messa in discussione della sua natura sotto ogni aspetto sia per i suoi autori, sia per l'oggetto concreto in cui si materializza, sia per

<sup>2</sup> La Farm Security Administration (FSA) fu istituita nel 1937 all'interno del Dipartimento dell'agricoltura per far fronte alla situazione della popolazione rurale impoverita a causa della scarsità dei raccolti. L'attività di documentazione fu coordinata da Roy E. Stryker, direttore della Information Division's Historical Section: a questo gruppo si deve l'archivio più completo della Grande depressione. L'attività fotografica della Farm Security Administration è completamente documentata dal sito <http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>; per quelle del volume di Agee e Evans cfr. <http://www.loc.gov/pictures/item/2003656560/>. Cfr. inoltre Penelope Dixon, *Photographers of the Farm Security Administration: An Annotated Bibliography, 1930-1980*, Garland Publishing, New York 1983; Library of Congress. Prints and Photographs Division, *Walker Evans: Photographs for the Farm Security Administration, 1935-1938; A Catalog of Photographic Prints Available from the Farm Security Administration Collection in the Library of Congress*, con un'introduzione di Jerald C. Maddox, Da Capo Press, New York 1973. Per un sintetico panorama di questa istituzione e delle idee che l'animarono cfr. *ad vocem* in Mario Maffi, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Sostene Massimo Zangari, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 245-247; cfr. inoltre Olivier Lugon, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, Paris 2001, tr. it. di C. Grimaldi, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008, pp. 99-103.

i destinatari, sia per la sua funzione sociale e l'utilità che esso può assumere: ci troviamo di fronte a qualcosa che «è un *libro* soltanto per necessità [...] in cui il lettore è non meno centralmente coinvolto degli autori e di coloro che gli autori raccontano»<sup>3</sup>. La prima esigenza di Agee ed Evans come autori è infatti quella, una volta che si sia presa coscienza dell'inevitabilità del fatto che l'autore diviene una sorta di padrone, di *dominus*, delle persone di cui racconta – e che per mezzo del suo racconto divengono i personaggi del libro –, di rispondere a una sorta di imperativo morale capace di rendere loro giustizia, di non guardarli con occhio compassionevole. Gli autori divengono quindi dei personaggi tra i personaggi con l'obiettivo di rendere conto della vita vissuta insieme ai fittavoli di cui raccontano la quotidianità: dall'interno del genere reportage, in un inedito equilibrio tra testo e fotografia, mettono in discussione una tradizione e propongono un nuovo modo di narrare in sinergia tra queste differenti forme per rendere al meglio la drammaticità della situazione che vivono; non a caso Agee ed Evans sono autodefiniti nell'elenco dei personaggi del libro «una spia, che viaggia come giornalista» e «una controspia, che viaggia come fotografo»<sup>4</sup> cioè come due corpi estranei rispetto a ciò che narrano ma che tuttavia fanno lo sforzo di liberarsi della distanza che li separa dagli altri personaggi. È necessario dunque inventare uno stile nuovo capace di dar forma all'esperienza vissuta che non si lascia integralmente rappresentare né dalla scrittura, né dalle immagini fotografiche ma che ha necessariamente bisogno di entrambe una volta che siano state depurate dalla impossibile pretesa di oggettività di cui troppo spesso si sono rivestite.

Il presente contributo si propone di analizzare il rapporto tra le immagini e il testo nell'opera di Agee ed Evans, dando successivamente conto della nascita e dell'affermazione della tradizione del reportage fotografico al fine di evidenziare le peculiarità dell'opera di

<sup>3</sup> James Agee, Walker Evans, *Let us now praise famous men*, Houghton Mifflin, Boston 1941, tr. it. di L. Fontana, *Sia lode ora a uomini di fama*, il Saggiatore, Milano 1994, p. 25. Seppure nella sua insufficienza si utilizzerà per comodità il termine «libro» per far riferimento all'opera in oggetto. La storia del libro è alquanto travagliata: partiti per il sud degli Stati Uniti per conto della rivista «Fortune» a metà di giugno 1936, rientrati a New York a settembre, i due ottennero il rifiuto alla pubblicazione da parte della rivista; la caparbia di Agee condusse tuttavia l'impresa in porto trasformando il reportage in un volume, pubblicato nel 1941 dall'editore Houghton Mifflin.

<sup>4</sup> Ivi, p. 32.

Walker Evans e nello specifico delle fotografie che accompagnano il testo di Agee.

Se si dovesse indicare un tema principale del libro riducendone al massimo la ricchezza intrinseca si dovrebbe far riferimento al titolo e al salmo (parodia di Agee) posto in conclusione: è necessario raccontare la vita degli uomini non illustri la cui esistenza non lascia tracce ma che hanno tuttavia condotto la loro vita con dignità e sotto il segno della misericordia; bisogna vincere l'oblio che la storia e la memoria tendono a produrre. Per far ciò non è sufficiente il semplice *reportage* – scritto o fotografico – ma un'inedita collaborazione capace di rendere conto dell'eterogeneità della vita dei singoli, di evidenziarne una certa esemplarità senza tuttavia cadere in atteggiamenti compassionevoli figli di uno sguardo distante e distaccato: dunque un resoconto di un periodo di vita vissuto insieme dai fittavoli e dai due autori, condividendo le abitazioni e il cibo, le scomodità e le difficoltà. Ed infatti il primo contatto tra Agee ed Evans e i loro interlocutori consisteva nella spiegazione del lavoro che i due avrebbero condotto, nella esplicitazione di un sentimento di vicinanza e di solidarietà che si concretizzava nell'ascolto e nella vita in comune: scopo principale della ricerca e unico modo di comprendere realmente la vita delle famiglie è infatti vivere insieme e soltanto in base a questa esperienza comune produrre un resoconto fedele ma allo stesso tempo esemplare, capace di dire tutto quello che si è vissuto. Per raggiungere questo obiettivo, «individuare il valore di una porzione di esistenza neanche immaginata» – dichiara nella prefazione Agee – è necessario «inventare tecniche appropriate a registrarla, comunicarla, analizzarla e difenderla» per mezzo della macchina fotografica e della parola stampata, guidate dalla «coscienza umana individuale libera da soggezioni all'autorità delle fonti e degli esperti»<sup>5</sup>. È di tutta evidenza che per raggiungere un tale obiettivo sia necessaria la vita insieme ai fittavoli, la condivisione quotidiana del loro tempo e dei loro spazi; ma ancor di più è necessario un nuovo utilizzo degli strumenti di rappresentazione e di messa in forma della realtà.

La macchina fotografica infatti deve produrre immagini che non siano «illustrative. Esse, e il testo, sono coeguali, reciprocamente in-

<sup>5</sup> Ivi, p. 24.

dipendenti, e pienamente collaborativi»<sup>6</sup>: siamo di fronte a un ossimoro, di due *medium* che limitano la loro autonomia nella consapevolezza dei propri limiti e con l'obiettivo di porre al centro dell'attenzione la vita piuttosto che lo stile, la bella forma o la creatività degli autori. Preso atto dunque che la macchina fotografica è «lo strumento essenziale del nostro tempo»<sup>7</sup> capace di rendere a pieno le novità che caratterizzano il Novecento, è tuttavia essenziale svolgere un lavoro di purificazione dell'occhio e delle immagini per rendere giustizia a questa capacità specifica della fotografia: infatti bisogna liberarsi della pretesa oggettività del *medium*, non concedere una delega in bianco alla fotografia ritenendola quindi capace per la sua stessa natura di rendere immediatamente e obiettivamente la realtà.

Allo stesso modo se tradizionalmente «in un romanzo, una casa o una persona ricevono interamente significato, esistenza, dallo scrittore» per Agee «il loro vero significato è assai più enorme. È che *esisto*», nell'attualità dell'essere, come voi e io, e come nessun personaggio dell'immaginazione potrebbe mai esistere»; pertanto l'autore – continua Agee – può «dirvi di loro soltanto ciò che vedo, e soltanto con quell'accuratezza di cui entro i miei termini so io: e ciò a sua volta trova principale convalida non tanto in qualche mia abilità, ma nel fatto che io stesso esisto, non come opera di finzione, ma come essere umano»<sup>8</sup>. La sfida con cui Agee ed Evans si confrontano è dunque quella di scrivere e fotografare con immediatezza ciò che vivono e che vedono, facendo a meno dei filtri e della confortante tradizione dell'arte e dei generi, unica via possibile per descrivere l'umanità nella sua completezza e contraddittorietà. Inoltre Agee è pienamente consapevole che una via ancora più diretta sarebbe quella di rinunciare alla scrittura, di affiancare alle fotografie «frammenti di tessuto, fibre di cotone, zolle di terra, trascrizioni di discorso, pezzi di legno e ferro, fiale di odori, piatti

<sup>6</sup> Ivi, p. 25.

<sup>7</sup> Ivi, p. 45. Sul ruolo fondamentale che la macchina fotografica (e successivamente il cinema) ha rivestito nel rendere conto del Novecento per la sua capacità specifica di rendere la novità del secolo rimando ai classici (e pressappoco coevi all'opera di Agee ed Evans) Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935), László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), Franz Roh, *Foto-Auge* (1929), Béla Bálažs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1948), Rudolf Arnheim, *Film come arte* (1932), Siegfried Kracauer, *La fotografia* (1927).

<sup>8</sup> Ivi, p. 46.

con su cibo e escrementi»<sup>9</sup>, la vita insomma: tuttavia sarebbe una scelta che non renderebbe giustizia fino in fondo delle famiglie e della loro vita; piuttosto Agee assume la consapevolezza di non fare Arte ma di squadernare innanzi agli occhi del lettore, nella sua estrema tragicità, la sua esperienza di vita accanto alle famiglie dei fittavoli così come essa è, cercando di non essere radicalmente altro rispetto ai soggetti di cui narra l'esistenza e di avere di conseguenza uno sguardo in sintonia con essi (sino a far dire a uno di loro che l'accordo raggiunto è tale da farli sentire a proprio agio e a instaurare un rapporto di profonda fiducia). Lo stile delle pagine scritte è quindi la conseguenza di questo atteggiamento, dell'impossibilità di rendere sino in fondo l'irriducibilità del fluire del vissuto, soprattutto se l'autore ne entra a far parte: Agee ricorre dunque a una prosa che procede con un lento accumulo di dati, di descrizioni, di resoconti degli incontri e degli eventi vissuti. Crea quindi una concatenazione di periodi connessi per mezzo dei due punti, incatenati come anelli di una catena che deve la sua solidità e resistenza alla coesione di tutte le maglie; emerge infine una sorta di pudore nelle descrizioni che, lungi da volere suscitare compassione, tendono a essere un resoconto intimo della comune esperienza di vita. Walker Evans conferma a pieno questo modo di intendere la scrittura secondo Agee affermando nella premessa che nelle sue «parole c'era la pura energia dell'immaginazione» e queste erano in perfetta sintonia con il suo stile di vita e con il suo modo di avvicinarsi alle famiglie per spiegare loro il suo lavoro: «le famiglie capivano cosa era venuto a fare. Lo aveva spiegato, in modo tale che anche loro si interessavano al suo lavoro»<sup>10</sup>.

Il testo dunque non è descrizione delle immagini che lo precedono né vi è una immediata connessione tra i due: non ci troviamo di fronte infatti a un caso di *ekphrasis* bensì di una convivenza di testo e immagini fotografiche che necessitano l'uno delle altre<sup>11</sup>. L'atteggiamento di Agee in numerose occasioni infatti è di una consapevole presa d'atto – priva tuttavia di ogni rassegnazione – dei limiti del proprio lavoro

<sup>9</sup> Ivi, p. 47.

<sup>10</sup> W. Evans, *Premessa. James Agee nel 1936*, in J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., pp. 18, 19.

<sup>11</sup> Sul tema dell' *ekphrasis* mi limito a rinviare a Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012 sottolineando semplicemente come la prospettiva teorica lì adottata consente di evidenziare tra verbale e visuale un vincolo che potremmo definire di armonia tra gli opposti, di tensione necessaria capace di rendere la complessità del reale.

e dunque dei limiti della parola scritta: a proposito degli aspetti essenziali di una casa che visita infatti afferma «che non posso sperare di rappresentare neppure in modo vago ma di cui posso solo dire ciò che sono, ciò che sarebbero se potessero essere scritti»<sup>12</sup>. Seguono a questa presa d'atto tre pagine che sono una descrizione degli ambienti in cui si intrecciano gli oggetti e le caratteristiche delle stanze con le sensazioni di colui che vi è entrato e le ha osservate per comprendere al meglio le persone che quotidianamente le abitano; descrizioni che in fin dei conti non sono tali e che non hanno alcuna pretesa di esaustività o scientificità<sup>13</sup>. Agee è infatti profondamente convinto che nella loro miseria le case dei fittavoli presentino una loro bellezza dovuta non a quelle proprietà comunemente riconosciute all'arte bensì per il fatto stesso che essa è così com'è, conseguenza del «convergere di caso, bisogno, innocenza o ignoranza, e per scopi del tutto irrilevanti»; sostiene quindi Agee

che ci può essere più bellezza e più profonda meraviglia nelle presenze e nelle disposizioni di muti mobili su un pavimento nudo tra quattro confini di pareti che in qualsiasi musica mai fatta: che questa casa quadrata, così come sta sulla terra senz'ombra tra il rotear degli anni celesti, è, non per me ma di se stessa, una delle serene e definitive, inafferrabili bellezze dell'esistenza: che tale bellezza si produca nel rapporto tra la natura ferita ma invincibile e le crudeltà e i bisogni più comuni dell'umano esistere in questo tempo immedicato, e che da queste forze sia inestricabile e senza di esse impossibile quanto un santo nato in paradiso.

Tale visione è condotta sino all'estremo, sino al ribaltamento delle acquisite e tradizionali distinzioni che conducono a esprimere il giudizio relativo alla bellezza; di conseguenza è lecito affermare «che il Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 di Beethoven È, tra l'altro e in modo significativo, una “cieca” opera della “natura”, del mondo e del genere umano; e la parete divisoria nella stanza sul davanti di casa Gudger È, tra l'altro e in modo significativo, un grande poema tragico»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Agee, W. Evans, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 216.

<sup>13</sup> Né le immagini di Evans fanno qualcosa di diverso: non vi è alcun intento descrittivo bensì ancora una volta il tentativo di rendere l'irriducibilità del vissuto.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 236, 166, 237. Ho riportato per intero le lunghe citazioni sia come necessaria testimonianza della prosa di Agee sia per esemplificare l'atteggiamento che questi assume nei confronti dei fittavoli e della loro esistenza in uno dei passaggi fondamentali del testo.

La posizione di Agee non è un attacco a man bassa contro l'arte e le sue funzioni, contro la capacità e il potere dell'immaginazione che se ben adoperati hanno prodotto interessanti risultati; è piuttosto una precisa scelta di campo legata non solo all'esperienza a contatto con la gente dell'Alabama ma anche con la difficile avventura editoriale del libro<sup>15</sup>: rinunciare agli espedienti della fiction, stralciare alcune parti perché dissonanti con la forma che pian piano il libro sta assumendo, rispettare l'andamento casuale dell'esperienza vissuta significa porsi in un'ottica differente, non voler costruire mondi verosimili ma cercare con tutte le proprie forze di restare aderenti al vero. L'arte, sfruttando sino in fondo la sua capacità di produrre novità, ha sì un grande valore e concorre al progresso dell'uomo; tuttavia la semplicità e l'immediatezza dei fatti che emergono dall'osservazione delle condizioni di vita dei fittavoli dell'Alabama impongono al narratore un'altra scelta: «a me pare che ci sia un valore altrettanto considerevole (per non dir nulla della gioia) nel tentativo di vedere o esprimere anche una sola cosa nel modo più prossimo possibile a come la cosa è»<sup>16</sup>. Agee di conseguenza opta per narrare la vita così come essa è, correndo il rischio dello scacco, poiché ritiene che soltanto mantenendo questa fedeltà sia possibile in un certo qual modo rendere giustizia delle ingiustizie che la vita riserva ai fittavoli. Diviene chiara dunque la necessità che Agee sente di avere al fianco Walker Evans con la sua macchina fotografica: se utilizzata in maniera propria – si potrebbe dire fotograficamente cioè secondo le peculiarità che le sono proprie, con i suoi limiti e le sue specificità – essa è «incapace di registrare null'altro che non sia l'assoluta, secca verità»<sup>17</sup>. Appare a mio avviso fondamentale l'aggettivo «secca» poiché consente di evidenziare immediatamente una caratteristica peculiare della fotografia che manca alla scrittura ma che nell'ottica di Agee questa deve acquisire: nella tradizionale opposizione e differenziazione tra i due *media* – parola scritta e fotografia – infatti è necessario che la prima si liberi dagli artifici e dai fardelli dello stile che la rendono incapace di essere fedele all'esperienza vissuta; bisogna che dunque la scrittura tenda a limitarsi alle qualità primarie dell'esperienza sino a procedere per accumulo di descrizioni, eventualmente sino al gra-

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 23-25.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 266.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 268.

do zero della descrizione che Agee identifica con l'atteggiamento del naturalismo. Tuttavia anche questa strategia non consente di rendere sino in fondo il vissuto; è necessario di conseguenza assumere «la lingua della "realtà"»<sup>18</sup> correndo gli inevitabili rischi poiché essa è di difficile produzione da parte dello scrittore e di altrettanto difficile comprensione per il lettore.

Preso atto di questo limite del linguaggio, il confronto con la macchina fotografica, con le sue logiche espressive e con le sue capacità descrittive e rappresentative può essere la strada efficace per acquisire la scrittura adatta a rendere conto dell'esperienza: non si tratta semplicemente dunque di affiancare immagini fotografiche al testo per supplire con le specificità di un *medium* ai limiti intrinseci dell'altro bensì di trasferire nella scrittura le caratteristiche peculiari della fotografia. La lingua deve porsi in una posizione intermedia tra naturalismo e realismo – per utilizzare i termini di Agee – non escludendo tuttavia il rischio quasi certo di fallimento: deve essere una lingua che non ceda alla pretesa oggettività del naturalismo né agli effetti dell'artificio retorico e che si ponga come prima istanza la domanda sulla possibilità di essere descrittiva. Infatti a differenza delle immagini «le parole non possono rappresentare; possono solo descrivere», possono al massimo condurre «a un'illusione di rappresentazione» tipica dell'arte: ci si trova dunque nella paradossale situazione in cui il verosimile appare più fondato del vero. L'obiettivo è quello di ottenere una prosa descrittiva, secca, che non vive questa situazione come un limite rispetto alla prosa d'arte o alla poesia, che si accontenta di «una verità relativa»<sup>19</sup> non solo perché è impossibile descrivere tutta la ricchezza del reale ma anche perché l'autore stesso è partecipe di ciò che scrive e racconta ed è interessato a rappresentare quello che ha realmente vissuto dal proprio punto di vista, non occultando la prospettività del proprio sguardo. Bisogna inoltre liberarsi della presunzione che il principale valore della narrazione, capace di renderla artistica, risieda nell'immaginazione o nella capacità dell'artista di selezionare dal reale per produrre qualcosa che abbia veramente valore; contestualmente il lettore deve dismettere la pretesa che artistico sia sinonimo di invenzione. Di contro la nar-

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 270.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 273-274.

razione serve a produrre la condivisione dell'esperienza, produce il reale che narrato a un altro fa sì che «i dettagli sono forse anche più reali per voi di quel che sarebbero nella vostra memoria solitaria»<sup>20</sup>. Assumendo questo atteggiamento ci si libera contestualmente della pretesa di narrare qualcosa di esemplare a vantaggio di una narrazione che rende giustizia del quotidiano e impone un nuovo rispetto del reale: questa condotta è figlia della macchina fotografica e dei modi di rendere conto dell'esperienza che essa ha imposto per cui ogni evento può assumere importanza anche se non è fuori dal comune e quindi nulla è a priori insignificante. Lo sforzo condotto da Agee è «soltanto un tentativo di usare le parole in modo tale che dicano quanto io voglio che dicano e posso far loro dire di una cosa accaduta e che, certo, non avreste altro modo di venire a sapere. [...] È un modo di dire la verità»<sup>21</sup>.

Delineato il quadro d'insieme di *Sia lode ora a uomini di fama* dal punto di vista della narrazione e di Agee è necessario interrogarsi in maniera più stringente sul rapporto di questi con le fotografie di Walker Evans e comprendere che relazione si instaura nel libro. Bisognerà dunque preliminarmente considerare il rapporto con la tradizione del reportage fotografico e la peculiarità delle foto di Evans a partire dalla prima impressione che esse suscitano: sembrano volutamente banali, neutre, caratterizzate da un'apparente vocazione all'anonimato e prive della esemplarità dell'altra produzione di Evans o della foto simbolo dell'epoca e dell'attività della FSA, *Madre migrante* (*Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936) di Dorothea Lange. Ciò potrebbe essere vero se analizzate in maniera separata dal testo, estrapolate da quell'*unicum* che è *Sia lode ora a uomini di fama*; ma esse, come si è visto, hanno un intimo legame con il testo redatto da Agee e in più modi lo hanno determinato: dunque è necessario comprendere in che modo le fotografie di Evans rispondono alle esigenze espresse da Agee a proposito del suo stile di narrazione e come e in che maniera è possibile tessere i nessi tra testo e immagini.

Innanzitutto è bene evidenziare un primo paradosso capace di dare una rapida e preliminare risposta relativa all'apparente banalità

<sup>20</sup> Ivi, p. 275.

<sup>21</sup> Ivi, p. 280.

che traspare dalle fotografie di Evans: ovviamente lo stile di queste immagini è una precisa scelta narrativa del fotografo, un'affermazione che non ha nulla di eroico o eccezionale bensì risponde alla semplice esigenza di dire la verità dell'esperienza che tanto arrovella Agee e che prende le mosse dalla contraddittoria e specifica situazione in cui si trova la fotografia di suscitare nei fittavoli fascino e soggezione a causa della sua «attenzione fredda»<sup>22</sup>. Agee descrive, quasi condividendolo, l'imbarazzo dei fittavoli innanzi alla macchina fotografica, la loro compostezza e la consapevolezza che tale apparecchio è capace di metterle a nudo, di rappresentarli nella loro oggettività. Evans tuttavia ha piena coscienza di questa situazione e di conseguenza agisce con tutta la cautela del caso, sposando pienamente la posizione di Agee. Da questa accortezza adottata da Evans può quindi discendere la sensazione di piattezza che uno sguardo sommario può scorgere nelle fotografie che accompagnano il testo; nondimeno ripercorrere la storia di Evans come fotografo darà risposte più esaurienti a questo dubbio ed evidenzierà la sintonia tra la scrittura di Agee e le immagini di Evans. In sintesi si potrebbe quindi definire l'estrema attenzione per il soggetto fotografato come la volontà di non oggettivarlo, di non renderlo un'icona che perde i contatti con lo specifico della propria esistenza per divenire un simbolo di una situazione complessiva.

Ancora in via preliminare è bene chiarire cosa è stata e cosa è la fotografia documentaria e che senso ha l'espressione «stile documentario» con cui la critica e la storia della fotografia hanno caratterizzato l'opera di Walker Evans. Nella sua *Storia della fotografia* Beaumont Newhall nel capitolo sulla fotografia-documento, a partire dalla definizione di «documento» del dizionario, sostiene che «qual-

<sup>22</sup> Ivi, p. 398. A tal proposito Susan Sontag evidenzia come a differenza di Stieglitz per cui «la fotografia è una sorta di affermazione esagerata, una copulazione eroica con il mondo materiale [...] Evans cercava invece un tipo di affermazione più impersonale, una nobile reticenza, un lucido *understatement*» poiché «la poetica di Evans deriva ancora da Whitman, e precisamente dall'abbattimento delle discriminazioni tra bello e brutto, tra importante e banale. Ogni cosa o persona fotografata diventa... una fotografia, ed è quindi moralmente equivalente a qualunque altra sua fotografia», Susan Sontag, *America, Seen through Photographs Darkly*, in Ead., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, *L'America vista nello specchio scuro della fotografia* in Ead., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, pp. 24-44, qui a p. 27.



siasi fotografia può essere considerata un documento se contiene informazioni utili su un particolare soggetto che ci interessa»<sup>23</sup>. Così caratterizzata ci si trova di fronte sostanzialmente a una definizione applicabile a qualsiasi fotografia; infatti ripercorrendo le immagini e la poetica di Lewis H. Hine, lo storico della fotografia precisa che è appropriato far riferimento con l'espressione documentario a quella tradizione che, in sintonia con un certo modo di far cinema degli anni '30 del Novecento (Robert Flaherty in testa), segna il ritorno al realismo e riconosce nella fotografia un modo efficace per raccontare quell'epoca<sup>24</sup>. Tale tendenza viene caratterizzata così da Roy E. Stryker, coordinatore dei progetti fotografici della FSA:

la fotografia documentaria è un modo di accostarsi alle cose, non è una tecnica; è un'affermazione, non una negazione. Lo stile documentario non implica una negazione degli elementi plastici che sono e restano il criterio essenziale di ogni lavoro. Si limita a dare a questi elementi un quadro, una direzione. Così la composizione viene messa in evidenza, valorizzata; e la finezza del tratto, la nettezza dell'immagine, l'uso dei filtri, il sentimento, tutte queste componenti che rientrano in quella vaga nozione che è la «qualità», sono poste a servizio di un preciso scopo: parlare nel modo più eloquente possibile dei soggetti prescelti, usando il linguaggio delle immagini<sup>25</sup>.

Si tratta a ben vedere di non rinunciare alla qualità, alla componente estetica dell'immagine, ma di utilizzare la maestria come strumento e non come fine, di non cedere – come già ha evidenziato Agee

<sup>23</sup> Beaumont Newhall, *The History of Photography. From 1839 to the Present Day*, The Museum of Modern Art, New York 1949, tr. it. di L. Lovisetti Fuà, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1982, p. 326. Un capitolo differente, quello seguente, è dedicato al fotogiornalismo ritenendolo dunque diverso dalla fotografia documentaria e connettendolo in maniera più stretta con lo sviluppo della stampa illustrata. Per un'altra interessante panoramica sulla fotografia documentaria cfr. l'omonimo capitolo in Graham Clarke, *The Photograph. A Visual and Cultural History*, Oxford University Press, Oxford-New York 1997, tr. it. di B. Del Mercato, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009, pp. 164 sgg.

<sup>24</sup> Eppure la prima e generale definizione fornita da Newhall può essere utile se accostata alla considerazione che la fotografia ha in qualche modo metabolizzato il rapporto vero/verosimile con la rinuncia alla pretesa di oggettività e l'invenzione del fotografico/fotogenico: sul punto mi permetto di rimandare al mio *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, «Aesthetica Preprint», 88 (2010).

<sup>25</sup> Roy Emerson Stryker, *Documentary Photography*, in *Encyclopedia of Photography*, Greystone Press, New York 1963, vol. VII, p. 1180, citato in B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 337.

– al desiderio di fare arte ma di rendere giustizia, anche con le fotografie, alla verità, di vivificare la realtà. Questo risultato è raggiungibile non con una semplice e immediata operazione di registrazione di ciò che accade innanzi all'obiettivo della macchina fotografica: esso è necessariamente il risultato di un lavoro di costruzione del reale per mezzo del dispositivo, con un suo uso rispettoso del soggetto fotografato e dunque tutt'altro che oggettivo e autoritario poiché l'essenzialità delle immagini non è sintomo di oggettività o distacco. La fotografia documentaria quindi non è altro che una manifestazione dell'attenzione alla realtà che caratterizza i primi decenni del Novecento, «il secolo dell'uomo della strada [...] dominato da forme d'arte prodotte dall'uomo comune e a lui destinate»<sup>26</sup>: *reportage* e macchina fotografica sono gli strumenti principali di questo inedito atteggiamento.

Walker Evans è una delle figure centrali di questa svolta della fotografia: se lo è in maniera esemplare con il progetto *Fotografie americane* (*Walker Evans: American Photographs*, 1938)<sup>27</sup>, nel lavoro con Agee lo è in una maniera in parte differente ma altrettanto interessante. Punto di partenza della ricerca fotografica di Evans è la consapevolezza dello specifico e dell'autonomia della fotografia dalla tradizione delle altre forme di rappresentazione, prima fra tutte la pittura e la scuola pittorialista in fotografia: il *reportage* contribuisce in maniera fondamentale a questo processo poiché esso è per Evans «opzione stilistica e poetica [...] Walker Evans sembra essere propenso a ragionare nei termini di un quasi totale anonimato stilistico in cui l'esecuzione dei parametri di scelta, sia tecnica che tematica, rasenta quasi costantemente la serialità e l'automatismo procedurale»; le cui regole fondamentali «allo scopo di avere una più naturale e diretta leggibilità [sono]: l'isolamento frontale del soggetto refe-

<sup>26</sup> Eric J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994, tr. it. di B. Lotti, *Il secolo breve. 1914–1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 2011, p. 230.

<sup>27</sup> Mostra e relativo catalogo del 1938 presso il MoMA di New York che segnano la prima consacrazione dell'opera di Evans; di passaggio noto che esistono sensibili differenze tra il numero, la sequenza e i tagli delle fotografie esposte nella mostra e quelle presenti nel catalogo (accompagnato da un testo di Lincoln Kirstein) dovute alla volontà del fotografo di rispettare le differenti logiche espressive dei due *media* e di costruire nel catalogo una narrazione dotata di uno specifico ritmo (sul punto cfr. la sintesi del lavoro in Gilles Morra, John T. Hill, *Walker Evans. La Soif du Regard*, Seuil, Paris 1993, pp. 160–161).

rente, l'estrazione dal contesto esterno di un particolare eminente o significativo e il rilievo del dettaglio selezionato dall'intero spazio dell'inquadratura fotografica»<sup>28</sup>.

Nel 1931 nel breve saggio *Il ritorno della fotografia* (*The Reappearance of Photography*) Evans esplicita in maniera chiara la propria poetica, prende il distacco da alcune pratiche fotografiche e presenta alcune affermazioni in assoluta sintonia con la poetica di Agee; manifesta infatti la definitiva presa di coscienza che, per comprendere la contemporaneità, è necessaria la macchina fotografica; riconosce quindi nella fotografia di Atget il modello di fotografo cosciente sino in fondo di questa situazione. Infine sottolinea le fondamentali acquisizioni di Franz Roh per il quale una buona fotografia è la «scelta di un brano di realtà più fecondo» e dunque partendo dal quotidiano è possibile dare una forma visibile alla realtà per mezzo di una rappresentazione «espressiva, vale a dire strutturata, composta, “necessaria” in ogni suo elemento»; ha dunque una forma che è produttiva poiché propone «un nuovo modo di vedere le cose, più teso e costruttivo»<sup>29</sup> ed è consapevole del potenziale espressivo del mezzo tecnico utilizzato. Dato questo quadro Evans ritiene che compito futuro della fotografia (documentaria) sia il «montaggio fotografico della società, un processo clinico; ancor di più una necessità culturale»<sup>30</sup>.

A questo punto è necessario chiarire in concreto in cosa consiste lo stile documentario proprio di Evans e come esso sia il contraltare della scrittura di Agee in *Sia lode ora a uomini di fama*. È sufficientemente chiaro che la scelta di fotografare «le cose così come sono»

<sup>28</sup> Pier Francesco Frillici, *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Quinlan, Bologna 2007, pp. 24, 25, 26. L'interesse del saggio di Frillici è quello di evidenziare una relazione tra la poetica di Evans e il *readymade* di Duchamp sottolineando un comune atteggiamento di prelievo e riattualizzazione degli oggetti e delle loro pratiche; evidenzia inoltre, ricostruendo la formazione del fotografo, una vocazione surrealista e una conseguente «attitudine al collezionismo» con echi delle fotografie di Atget e segnala nella seconda parte della carriera del fotografo diversi progetti che rafforzano questa posizione. Queste caratteristiche sono tuttavia meno manifeste in *Sia lode ora a uomini di fama*, che ritengo, a causa dell'influenza del coautore, un episodio unico nell'opera di Evans.

<sup>29</sup> Franz Roh, *Foto-Auge*, Akademischer Verlag, Stuttgart 1929, tr. it. di S. Cecchini, *Foto-Auge*, Liguori, Napoli 2007, pp. 6, 7, 8.

<sup>30</sup> Walker Evans, *The Reappearance of Photography*, «Hound and Horn», 5.1 (1931), pp. 125-128, qui a p. 127 (tr. mia).

è innanzi tutto una deliberata scelta di stile, di poetica; tale opzione è in Evans ancora più radicale che negli altri fotografi della FSA e si accompagna con la precisa volontà di far emergere attraverso le proprie immagini la natura dei soggetti fotografati senza che essi siano soverchiati dalle intenzioni del fotografo. Tuttavia tale operazione è una consapevole messa in forma che per essere efficace deve essere frutto di una precisa grammatica, di un'estetica: si tratta quindi di non fare una semplice documentazione del reale (presupposto che una fotografia possa essere semplicemente questo!) bensì di acquisire uno «stile documentario». Un esempio di documento in senso letterale sarebbe la fotografia di un crimine scattata dalla polizia. Un documento ha un'utilità, mentre l'arte è davvero inutile. Perciò «l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile»<sup>31</sup>. Bisogna intendersi quindi su come sia possibile e lecito in fotografia fare arte assumendo lo stile del documento e dunque quell'atteggiamento di rispetto per l'irriducibilità dell'esperienza che Agee ha evidenziato: bisogna acquisire infatti uno stile appropriato capace di trasmettere le informazioni in maniera appropriata ed efficace in equilibrio tra utilità pratica della documentazione ed effetti estetici che rischiano di soverchiare l'altro aspetto<sup>32</sup>.

Evans è assolutamente consapevole del rischio che corre, del suo posizionarsi su un sottile e infido crinale in cui è facile scivolare nella banalità ed insignificanza e che tuttavia rifiuta l'eccesso del formalismo e dell'estetismo, della paradossalità di un'arte documentaria che rischia ancor di più quando si serve del dispositivo macchina fotografica per lungo tempo tacciato di oggettività e automatismo: non bisogna infatti dimenticare che negli stessi anni la Kodak aveva assunto come slogan «Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto» volendo sottolineare la possibilità che chiunque potesse in fondo assurgere al ruolo di artista per mezzo della macchina fotografica e documentare la realtà.

È necessario dunque evidenziare in che termini è possibile parlare di un'estetica documentaria che non sia semplicemente una scelta basata sull'economia dei mezzi e sulla ricerca di uno sguardo discreto

<sup>31</sup> Id., *Interview with Walker Evans*, di Leslie Katz, «Art in America», marzo-aprile (1972), p. 87, citato in O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 19.

<sup>32</sup> Alternativa che efficacemente Lugon sintetizza così: «dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?» (ivi, p. 21).

bensi assurga a stile evidente nelle immagini prodotte: un possibile modello di riferimento potrebbe essere la assoluta semplicità degli oggetti, architetture, paesaggi che nel 1928 riempiono *Il mondo è bello* (*Die Welt ist schön*) di Albert Renger-Patzsch; anche perché, nel 1955 sul numero di luglio della rivista «Fortune», Evans presenta il portfolio *La bellezza degli utensili* (*Beauties of the Common Tool*). Si tratta di cinque fotografie di utensili presentati per la loro semplicità e bellezza: «un negozio di ferramenta è infatti una sorta di museo anticonformista per colui che è sensibile alle buone, semplici e immediate forme. [...] Infatti, quasi ogni piccolo utensile, esteticamente parlando, manifesta eleganza, candore e purezza»<sup>33</sup>. Allo stesso modo nell'esperienza con i fittavoli dell'Alabama, Evans vuole con la semplicità delle proprie immagini manifestare quelle qualità che le difficoltà della vita di ogni giorno tendono a far scomparire seguendo un'estetica che, dopo il viaggio in Europa, fa risalire a Flaubert e «il suo realismo e il suo naturalismo, e la sua oggettività; l'assenza dell'autore, la non-soggettività»<sup>34</sup>. Ancora una volta, come per Agee, sembra che ci si trovi innanzi al tentativo di tenere insieme gli elementi di una apparente contraddizione che tuttavia può essere risolta adottando un corretto atteggiamento: non si tratta infatti di una documentazione che si basa sulla semplice testimonianza di fatti né di un'empatica partecipazione a essi bensì a una narrazione che sia frutto della semplicità e dell'immediatezza. Basti a questo proposito scorrere le immagini che precedono il testo di Agee: ritratti in posa privi di *pathos*, interni semplici ed essenziali, le case e gli oggetti dei fittavoli nella loro immediatezza privi di ogni didascalia o descrizione poiché per Evans «la fotografia è una questione di superfici»<sup>35</sup> cioè si fonda su ciò che immediatamente emerge nell'immagine.

La semplicità formale, il rifiuto di ogni artificio fotografico sono dunque le caratteristiche principali che Evans individua come obiet-

<sup>33</sup> Walker Evans, *Beauties of the Common Tool*, «Fortune», 52 (1955), p. 103 (tr. mia). Sui rapporti tra la fotografia di Evans, la tradizione tedesca della *Neue Sachlichkeit*, Albert Renger-Patzsch, August Sander ed Eugène Atget, cfr. la esaustiva analisi di O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., pp. 36 sgg.

<sup>34</sup> Walker Evans, *Interview with Walker Evans*, cit., p. 84 citato in Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 82. Più volte il fotografo dichiara che la passione per la letteratura sia stata fondamentale per la sua formazione; i nomi maggiormente citati, oltre Flaubert, sono quelli di Baudelaire e Joyce.

<sup>35</sup> G. Morra, J. T. Hill, *Walker Evans*, cit., p. 68.

tivo da raggiungere; queste non sono altro che manifestazione del pieno controllo del dispositivo fotografico e la fiducia che con esso sia possibile rendere conto del reale in maniera immediata: questa chiarezza è d'altro canto il contraltare delle descrizioni minuziose di Agee, del suo tentativo di non perdere nulla della ricchezza dell'esperienza vissuta e dunque l'obiettivo è quello di produrre immagini in cui siano i «fatti presentati con un tale distacco che la qualità dell'immagine sembrava identica a quella del soggetto»<sup>36</sup>. Risulta chiaro come sia stato necessario raggiungere tra Agee ed Evans e i fittavoli una discreta familiarità (vivendo insieme e condividendo spazi, tempo, cibo) e di conseguenza un'assoluta fiducia: i soggetti fotografati da Evans infatti guardano in camera, quindi guardano il fotografo che li sta fotografando, incrociano con questi – e di conseguenza con lo spettatore – il loro sguardo e attivano il necessario dialogo che è l'obiettivo finale del lavoro di Agee ed Evans. Anche gli oggetti, i semplici e poveri utensili dei fittavoli e le loro abitazioni, fotografati in questa maniera hanno la capacità di narrare la storia dei loro proprietari e le loro fotografie sono la testimonianza silenziosa della vita delle famiglie poiché parlano la stessa «lingua della "realtà"»<sup>37</sup> ricercata da Agee: solo questo atteggiamento e questa accortezza possono far sì che non si producano immagini di propaganda capaci di occultare piuttosto che mostrare la realtà.

Da quanto sino a ora sostenuto risulta evidente l'assonanza tra la poetica di James Agee e l'estetica fotografica di Walker Evans e il loro comune intendimento che sta alla base del viaggio e del resoconto nel sud degli Stati Uniti: il dispositivo fotografico è un utensile e come tutti gli altri utensili necessita di un corretto utilizzo, senza pensare di dovere necessariamente farne un uso artistico; la rinuncia a ogni effetto artistico fa sì che l'immagine così prodotta sia chiara, semplice e immediata e dunque capace di rendere significativo qualunque soggetto fotografato perché ne rispetta la singolarità. Così come lo scrittore, il fotografo sostituisce quindi alla pretesa di essere un artista la propria abilità tecnica e si pone il medesimo obiettivo di descri-

<sup>36</sup> John Szarkowski, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1973, p. 116, citato in O. Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 172.

<sup>37</sup> Cfr. *supra*, nota n. 18.

vere con precisione i fatti di cui ha esperienza diretta, in un approccio frontale con essi, con quella che si potrebbe definire un'estetica del reale: l'insieme a cui danno vita, frutto di una specifica complementarità tra fotografia e scrittura, è di conseguenza un inedito oggetto culturale in cui emergono con tutta evidenza i soggetti narrati piuttosto che coloro che li raccontano. Ripercorrendo tutta la produzione di Evans è dunque possibile affermare che classificare, archiviare sono termini pressoché sinonimi di fotografare e che dunque scopo del fotografo sia di metterli innanzi agli occhi; allo stesso modo gli oggetti dei fittavoli così mostrati assumono la capacità di dire come e quanto i loro proprietari, sono indice delle loro vite e delle loro scelte. La lettura delle pagine di Agee conferma questo atteggiamento ed è il controcanto delle immagini: tanto essenziali queste ultime quanto ispirate le prime; entrambe sono radicale messa in discussione delle logiche di potere che spesso si nascondono dietro le immagini e le parole, scardinamento di ogni convenzione in una alleanza che rafforza entrambi i media e li pone, nell'assoluta autonomia, in condizione di svolgere al meglio la loro funzione<sup>38</sup>.

Se dunque in generale la connessione tra testo e fotografia rafforza entrambi i media, *Sia lode ora a uomini di fama* è nel suo genere un particolare connubio in virtù dello specifico atteggiamento privo di compassione dei suoi autori; a esso si accompagna la fiducia che solo l'unione dei due media consente di amplificare le capacità espressive sia della scrittura sia della fotografia: le fotografie di Evans prive di ogni supporto testuale compongono un primo libro, senza tuttavia dichiararlo ma con la loro semplice presenza; le pagine scritte di Agee, che cominciano con il secondo libro, non descrivono ciò che le immagini hanno già mostrato e che le parole non sarebbero in grado di fare allo stesso modo né, nell'ottica assunta dal loro autore, hanno intenzione di fare<sup>39</sup>. Dunque, come dichiarato sin dall'inizio

del volume, la cooperazione tra testo e immagini è sotto il segno della collaborazione e dell'indipendenza; essa scardina le facili aspettative di un lettore che non deve essere mosso a compassione bensì coinvolto e condotto all'interno dell'esperienza narrata: un difficile compito che è possibile assolvere soltanto rifiutando ogni scorciatoia che semplifica la complessità del reale; di conseguenza gli autori assumono i limiti intrinseci della propria forma espressiva in maniera positiva e li superano nell'unione di testo e fotografia.

Walker Evans presenta nella loro immediatezza i soggetti della narrazione di Agee, le famiglie, le abitazioni, le vecchie scarpe, gli scarni interni e i poveri utensili, le foto e gli oggetti di famiglia; James Agee descrive la loro vita, i loro rapporti, la configurazione delle loro case, le loro abitudini completando il quadro che Evans aveva messo innanzi agli occhi del lettore. E lì dove Agee non riesce (né mai potrebbe) con la propria scrittura ad andare oltre, al lettore resta la possibilità di tornare a sfogliare le immagini, a guardarle di nuovo dopo aver letto il testo seppure, come già detto, non vi è un'immediata corrispondenza tra ciò che le immagini mostrano e ciò che il testo descrive: ecco la strategia messa in atto dai due autori per rendere conto di ciò che apparentemente è irriducibile come l'esperienza vissuta.

<sup>38</sup> John Szarkowski evidenzia in Evans un rapporto quasi verbale con la realtà: «Designare, nominare, riunire, stilare liste visive» (cit. in Robert Delpire, Michel Frizot et. al., *De l'instant à l'imaginaire. 1930-1970*, in Id., *Histoire de voir*, 3 voll., Centre National de la Photographie, Paris 1989, tr. it. di G. Boni, *Dall'istante all'immaginario (1930-1970)*, in Id., *Storie di guardi: una storia della fotografia*, FotoNote Contrasto, Roma-Milano 2005, p. 56).

<sup>39</sup> La scelta di separare in questa maniera immagini e testo è interpretata da William J. Thomas Mitchell come una precisa «strategia etica» per evitare ogni tipo di eccesso derivante dalla lettura incrociata tra i due media che tuttavia non renda giustizia della loro

specificità e di conseguenza faccia il gioco della propaganda e del potere a cui, in maniera esplicita, Evans e Agee con la loro operazione si oppongono (cfr. William J. Thomas Mitchell, *The Photographic Essays: Four Case Studies*, in Id., *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 281-322, qui a p. 295).

Per una fotografia alternativa

Scrittura e immagine in *Un settimo uomo* di John Berger e Jean Mohr

Valentina Mignano

Attraverso il presente contributo si intendono indagare le modalità rappresentative di un dispositivo culturale che si sostanzia nell'intreccio tra *storytelling*, saggistica e immagine fotografica, dando luogo a una forma di comunicazione ibrida che mostra tutta la potenza di cui l'immagine sa essere capace quando viene miscelata ad altri codici comunicativi. Si esplorerà a tal fine il rapporto che lega immagine e testo in un'opera di John Berger, *Un settimo uomo*<sup>1</sup>.

Tenendo sempre sullo sfondo la centralità dell'idea di una narrazione come coerenza degli eventi, il lavoro dell'artista, romanziere, regista e critico d'arte John Berger esplora con efficacia comunicativa i rapporti tra testo verbale e immagine. Nel testo che ci accingiamo ad analizzare si mette in scena un'interessante compresenza di parole ed immagini, che si adagiano l'un l'altra in un continuo equilibrio di discorso sull'immagine ed analisi delle forme comunicative di rappresentazione tout court (dall'arte alla pubblicità, sempre passando per la narrazione). A partire da un assemblaggio di scrittura, immagini e disegni questo artista riesce a parlare con straordinaria profondità dell'esistenza umana. Si tratta di una modalità ibrida di indagine sul reale che in questo caso nasce dalla necessità di raccontare la verità sulla condizione dei migranti d'Europa, e si esprime mettendo in scena la sinergia tra forme espressive differenti ma sempre più interdipendenti le une dalle altre.

Come afferma lo stesso autore, per lo scrittore militante è necessario «costruire un contesto per ogni foto, costruirlo con le parole, costruirlo con altre fotografie, costruirlo in base alla posizione che

<sup>1</sup> John Berger, Jean Mohr, *A Seventh Man. Migrant Workers in Europe*, Penguin Books Ltd, London 1975; tr. it. di M. Papi, *Un settimo uomo*, Garzanti, Milano 1976.

essa occupa in una sequenza di foto e immagini»<sup>2</sup>. L'adeguatezza del contesto consente ad una foto di raggiungere la sua piena compiutezza, facendoci sperimentare – in tempi di piena crisi dell'aura – il qui ed ora di un'immagine. La realizzazione di un simile contesto si ottiene attraverso un uso sapiente di immagini e parole, come accade in tutta l'opera di Berger, ciò inoltre «ricollocare la foto nel tempo – non solo nel suo tempo immaginario, perché è impossibile – ma nel tempo narrato»<sup>3</sup>. La trattazione artistica e creativa di John Berger è un costante gioco di rimandi tra parole e scatti fotografici, il risultato ha molto a che vedere con la più profonda comprensione della condizione umana: «bisogna che parole, comparazioni e segni creino a loro volta un contesto per la fotografia [...] intorno a una fotografia si deve costruire un sistema *radiale* che le consenta di essere vista in termini allo stesso tempo personali, politici, economici, drammatici, quotidiani e storici»<sup>4</sup>. Attraverso un simile gioco di intrecci l'immagine diventa fonte di significati nel suo senso più ampio e, appunto, radiale. In tal senso Berger si pone di fronte alle immagini con lo stesso spirito indagatore di un osservatore acuto e profondo come Walter Benjamin, punto di riferimento costante della sua attività di critico d'arte. Attraverso un simile sguardo l'autore è capace di estrarre una serie di informazioni talmente copiosa e densa da consentirci di penetrare al suo interno come in un romanzo naturalista, per questo autore la fotografia in combinazione con l'analisi testuale, può assumere oggi una funzione specifica nella narrazione dell'esperienza. Così Berger a proposito di una fotografia di August Sander che ritrae tre giovani contadini in cammino: «Questa immagine ci fornisce tante informazioni quante se ne possono trovare nelle pagine di un maestro della descrizione come Zola»<sup>5</sup>. Se il fotografo è pienamente in grado di mostrare in tutta la loro vividezza lo stato d'animo pieno di speranze e le aspettative dei tre giovani che si stanno recando a una festa di paese, la vera abilità di Berger risiede proprio nel fatto di saper penetrare abilmente nelle immagini attraverso le parole. Quella dell'autore è del resto una narrazione che mette spesso in relazione

cose piccole e quotidiane, le minime emozioni e le più piccole pieghe dell'animo umano sono da questi ritratte con precisione e intensità formidabili. Potremmo ipotizzare che nel lavoro di Berger si concretizzi una vera e propria «scrittura fotografica», il suo occhio riesce a mettere a fuoco dettagli spesso non percepibili ad occhio nudo, particolari che uno sguardo sommario sull'immagine non riuscirebbe a percepire. Attraverso la sua abilità Berger mette in atto uno sguardo che – passando per l'inconscio ottico di benjaminiana memoria – penetra con vivida acutezza la realtà che lo circonda.

Ciò su cui si concentra il contributo che qui presentiamo è la definizione di una nuova modalità dello stile, in particolare si vuole portare avanti l'analisi dei cortocircuiti e delle sinergie comunicative che hanno luogo nelle soglie di passaggio tra scrittura e immagine.

In alcuni dei lavori di John Berger le giustapposizioni di elementi scritturali ed iconici sono frutto di un sapiente uso dell'*ars combinatoria* che solo un talento multiforme – che ha fatto della non specializzazione un *modus vivendi* ed una risorsa da mettere a frutto nella propria ricerca creativa – può mettere in pratica, dando vita a narrazioni universalmente capaci di stimolare le corde più profonde del suo pubblico nonostante la loro apparente disorganicità. Scrittura e immagine sono due dimensioni che in Berger costituiscono una nuova costellazione di senso in grado di dare consistenza a un discorso la cui granitica potenza etica si fonde con una delicatissima sensibilità nel rendere al pubblico le vibrazioni più impalpabili dell'animo umano.

A proposito del rapporto tra tecnologia mediale e scrittura l'autore si pone molto apertamente sul piano del determinismo tecnologico e rifiuta l'idea secondo cui la prima sia interamente neutra nei confronti dei testi che produce. La cultura contemporanea è letteralmente sommersa da immagini fotografiche del mondo sociale, molte delle quali hanno secondo l'autore significati difficili da decifrare. Il risultato è che noi inevitabilmente proiettiamo la loro stessa ambiguità sulla società che queste pretendono di rappresentare, equiparando la carenza di significati visuali dei nostri giornali e delle nostre riviste alla struttura delle istituzioni dominanti. Berger sembra sostenere che determinate forme di tecnologia siano intrinsecamente coinvolte nei confronti della produzione di certi contenuti mediali, e rivestano un ruolo fondamentale nella struttura e negli esiti che scaturiscono da

<sup>2</sup> John Berger, *About Looking*, Writers and Readers, London 1980; tr. it. a cura di M. Nadotti, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 66.

<sup>3</sup> Ivi, p. 68.

<sup>4</sup> Ivi, p. 69, corsivo mio.

<sup>5</sup> Ivi, p. 33.

un determinato prodotto-oggetto culturale. Le fotografie in genere suggeriscono un'impressione di ambiguità, ed è proprio tale aspetto, combinato con la nostra insistenza nel vederle invece come qualcosa di veritiero, ad ispirare a Berger la considerazione secondo cui esse giocano un ruolo formidabilmente potente nel sostenere il sistema sociale esistente. Il motivo che spinge l'autore a mettere in relazione testi scritti e fotografie risiede nella considerazione del fatto che «c'è negli osservatori una tendenza naturale a credere acriticamente e passivamente a qualunque spiegazione che venga loro offerta»<sup>6</sup>, ecco perché la relazione tra testo ed immagine è di tale importanza nel lavoro del teorico. Per quanto ambigua possa essere, la fotografia è generalmente accompagnata da un testo che in qualche modo cerca di spiegarne il significato:

dal momento che le fotografie sono utilizzate insieme alle parole, esse producono un effetto di certezza... di asserzione dogmatica... nella relazione tra una fotografia e le parole che l'accompagnano, la prima richiede un'interpretazione, e di solito le parole gliela forniscono. Queste ultime, che solitamente rimangono a livello di generalizzazione, sono rivestite di una specifica autenticità dall'irrefutabilità della fotografia. Le due entità insieme diventano molto potenti<sup>7</sup>.

### *Un settimo uomo*

Il lavoro che ci accingiamo ad analizzare costituisce solo una minima parte della produzione che Berger realizza insieme al fotografo Jean Mohr<sup>8</sup>. *Un settimo uomo* consiste in un'accurata ed illuminante analisi visivo-testuale del rapporto città/campagna, metropoli e villaggio. L'opera ci parla delle promesse della prima e dell'insofferenza di chi vive in una dimensione non urbanizzata, delle opportunità da una parte, della nostalgia verso il tempo che sembra essersi fermato dall'altra. Ogni singola pagina di quest'opera è un intreccio complesso di dimensione fotografica e testuale, come afferma Berger nella *Nota per il lettore*:

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> John Berger, Jean Mohr, *Another Way of Telling*, Granta, Cambridge 1989, pp. 91-92.

<sup>8</sup> Oltre a *A Seventh Man* ed *Another Way of Telling*, i due autori hanno pubblicato insieme *At the Edge of the World* (Reaktion Books, London 1999) e *A Fortunate Man. Story of a Country Doctor* (Granta Books, Cambridge 1989).

Questo libro è fatto di immagini e di parole. Le une e le altre dovrebbero essere lette a sé stanti. Soltanto in qualche caso l'immagine viene usata per illustrare il testo. Le fotografie, riprese da Jean Mohr nell'arco di parecchi anni, dicono cose che le parole non possono esprimere. Le immagini, una dopo l'altra, costituiscono un discorso che è parallelo e confrontabile con quello del testo, ma diverso da questo<sup>9</sup>.

Immagini e parole sono qui materiali che si dispiegano reciprocamente in un intreccio profondo e denso di implicazioni che è da considerarsi l'asse portante della produzione congiunta di questi due autori. In questo testo si rivendica, se non la prevalenza, l'autonomia narrativa dell'immagine rispetto alla dimensione verbale, ma nello stesso tempo si sta affermando che l'uso della modalità visuale di rappresentazione è cruciale nella rappresentazione profonda di un fenomeno complesso come quello in questione. Non si tratta di due storie diverse, né di soddisfare livelli multipli di percezione della storia. Si tratta semmai di una doppia medialità il cui utilizzo serve a potenziare la nostra comprensione del fenomeno: «immagini e scrittura, in questo quadro, possono collaborare alla creazione del senso della storia, dicendone ognuno cose che l'altro mezzo non dice»<sup>10</sup>. Le immagini di Jean Mohr qui contenute sintetizzano con vividezza estrema i due poli città-campagna, e Berger le giustappone ai testi della sua analisi del fenomeno per mostrarci come le differenze tra promettenti metropoli e povertà rurale sia in certi casi stridente<sup>11</sup>. In alcune sezioni del libro immagini di paesini in cui dei tori si aggirano liberi per le vie precedono immagini di ingranaggi industriali, operai del tutto simili a robot sono accostati a foto di stalle in cui le madri accudiscono i loro bambini avvolti

<sup>9</sup> J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 5.

<sup>10</sup> Daniela Corona, *Dal frammento al contesto. Fotografia e narrazione nell'opera di John Berger*, in Ead. e M. Carmela Coco Davani (a cura di), *Narratività e cultura visiva*, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 36-69, qui p. 44.

<sup>11</sup> «Tutto è città, città che si sovrappongono e diventano una città che non esiste in un posto definito, ma continua a trasmettere promesse. Promesse che non sono trasmesse da un unico e preciso mezzo di comunicazione. Sono implicite nei racconti di chi è già stato in città. Sono trasmesse dai macchinari, dalle automobili, dai trattori, dagli apriscatole, dai trapani e dalle seghe elettriche. Dagli abiti confezionati in serie. Dagli aeroplani che solcano il cielo. Dalla strada asfaltata più vicina. [...] Solo chi va in città può comprendere appieno il significato di tutte queste promesse. Hanno in comune una qualità di prospettiva», J. Berger e J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 23.

in fasce (figg. 1, 2, 3, 4). In queste pagine la lucentezza dell'acciaio è accostata alla paglia, da un lato lucenti macchinari e sguardi assenti, linee morbide, ambienti rurali e dolcezza dei tratti dall'altra. L'alternanza di simili immagini comporta anche una differenza nello stile degli scatti, se le immagini delle industrie sono piatte e frontali, se i soggetti sono molto ravvicinati e sembrano emergere dalla superficie dello scatto, nelle immagini delle campagne predomina la profondità di campo ed una illuminazione a tratti caravaggesca conferisce alle linee una plasticità sinuosa e anche molto sfumata.

Il lavoro di Berger può dunque essere definito come una forma di saggistica-narrativa visuale in cui si ricerca incessantemente la combinazione di immagini e testi in sequenze coerenti e attraverso cui si vuole dar luogo ad una cosiddetta «fotografia alternativa» il cui obiettivo principale «è quello di schierare un flusso di immagini prestando attenzione alla relazione tra queste e una storia intelligibile sul soggetto del proprio lavoro. Berger è ovviamente consapevole del fatto che certe forme di fotografia narrativa esistono già, tuttavia egli sembra considerarle insoddisfacenti». Per l'autore infatti sarebbe più consona operare contro quelli che egli definisce *reportage photo story* perché questi si avvicinano agli eventi dal di fuori, fornendo una registrazione di ciò che il fotografo testimonia in un certo momento e in un dato luogo, al contrario Berger esprime la sua netta preferenza per una forma d'indagine che coniughi narrativa-saggistica e fotografia in maniera da poterci dire qualcosa sulle vite interiori dei soggetti che rappresenta.

Le fotografie non si dispiegano, nella maggior parte dei casi, a piena pagina. Queste piuttosto si inseriscono nel testo a volte anche sviluppando soluzioni tipografiche sperimentali. Ciò accade quando una foto è divisa in due in senso diagonale da un brano in cui si spiega il motivo per cui i migranti portoghesi erano soliti strappare la fotografia in due parti, una di queste rimaneva al migrante mentre l'altra veniva consegnata alla guida che aveva il compito di accompagnare il primo oltre la frontiera. Una volta a destinazione, il protagonista di questo viaggio spediva la propria metà alla famiglia, che poi avrebbe dovuto verificare che questa combaciava con l'altra metà quando la guida si sarebbe recata a riscuotere il pagamento con il suo pezzo dell'immagine, dimostrando che era stato effettivamente questi ad accompagnare l'emigrante a destinazione. Solo allora la



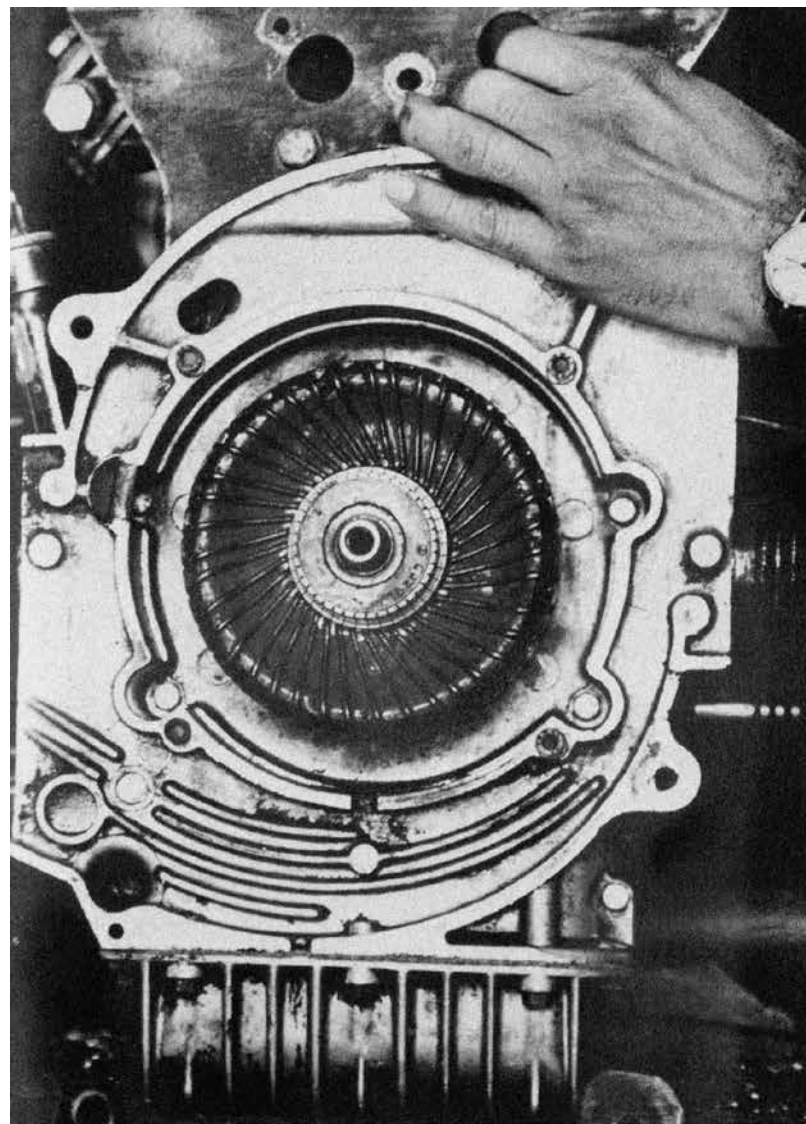
È difficile afferrare una situazione «normale», abituale, nel suo complesso: a essa si reagisce piuttosto con una serie di atteggiamenti convenzionali, che, pur essendo indotti, appartengono in realtà a quella data situazione. La storia, la teoria politica, la sociologia possono aiutarci a comprendere che «il normale» è soltanto aderenza alla norma. Purtroppo queste discipline vengono solitamente usate nel senso opposto: per servire la tradizione con domande tali che le risposte consacrano la norma con un valore assoluto. Ogni tradizione vieta di fare certe domande su ciò che realmente è accaduto a ciascuno di noi.





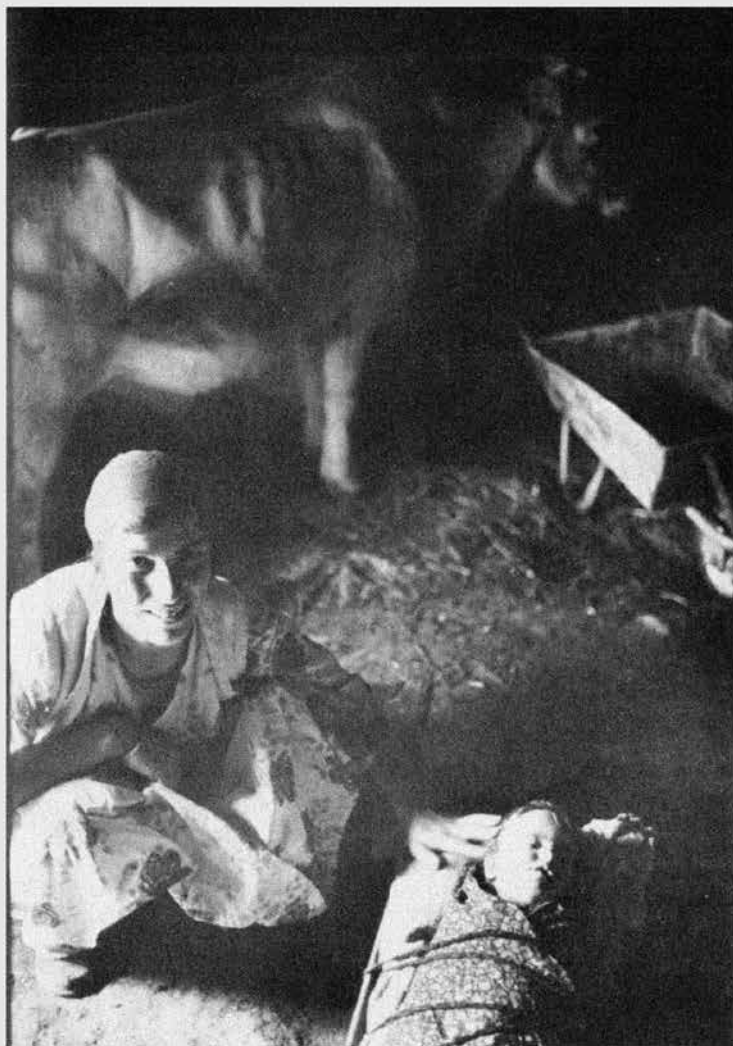
104

Fig. 2.



103

Fig. 3.



105

Fig. 4.

guida riceveva la somma che gli spettava (fig. 5). In questa pagina l'immagine spezzata ci racconta di un viaggio, di uno spostamento che mira al ricongiungimento dei due lembi di un oggetto fotografico precedentemente scomposto. Il brano che separa questi due pezzi di storia sembra voler sottolineare questo processo. La foto spezzata, come se non bastasse, separa in due un volto: come le tessere di un puzzle questi due pezzi verranno ricomposti al termine del viaggio del migrante, ma la linea che immaginiamo solcherà quel viso, una volta pagata la somma alla guida, è anche quella che simboleggia la strada dal soggetto percorsa, è la cicatrice fatta dai chilometri che lo separano dai propri affetti. Gli autori decidono quindi di separare i due lembi tramite una sezione testuale e attraverso il bianco della pagina, quasi a voler sottolineare il fatto che uno spazio vuoto solcherà comunque l'animo di questo soggetto: lo spazio della nostalgia. La scrittura taglia l'immagine, ma tocca al lettore effettuare un movimento percettivo attraverso cui riunire le due parti di questo scatto, provando a ricucire uno sradicamento difficile da compiere.

In *Un settimo uomo* la narrazione per parole ed immagini è a tratti estremamente criptica e discontinua. Immagini facilmente riconoscibili di eventi contemporanei conflagrano contro enigmatici simboli del passato e contro ciò che Berger definisce le metafore della vita interiore, spingendo il lettore a spostarsi maldestramente indietro e avanti in un'ansiosa ricerca di significato. In quest'opera le immagini sono ciò che dona sostanza alle parole, le quali a loro volta vanno a definire ed organizzare il discorso visivo. *Un settimo uomo* è un esempio di come la relazione tra queste due dimensioni sia indissolubile, in particolare per chi voglia farsi portavoce di un discorso che tocchi in maniera efficace l'essenza più profonda del fenomeno migratorio.

La modalità attraverso cui l'autore si pone nei confronti della relazione tra immagine e testo, visione e lettura, si concretizza in una domanda che questi si pone ad un certo punto nel suo lavoro sui migranti d'Europa: «È possibile vedere al di là dell'opaca cortina delle parole?»<sup>12</sup>. Il quesito è inserito all'interno di un ragionamento sulle difficoltà linguistiche riscontrate da coloro che sono costretti a spostarsi dalla campagna alle grandi metropoli industriali. Il problema del linguaggio costituisce per chiunque si trovi a vivere in un

<sup>12</sup> J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 120.

Sperduti e disorientati, alcuni morivano di fame e di stenti, altri ritrovavano la via del ritorno. 350 scudi per i più poveri, una cifra che a quel tempo rappresentava il guadagno medio d'un anno del contadino portoghese. Nel 1964 il reddito medio pro capite in



Portogallo, una media che comprendeva anche il reddito delle classi più alte, era di 370 scudi. Gli emigranti adottarono allora un sistema per tutelarsi. Prima di partire si facevano fotografare, poi strappavano la fotografia in due parti, dandone una metà alla « guida » e tenendo l'altra per sé. Arrivati in Francia, spedivano la loro metà della fotografia ai familiari in Portogallo



45

Fig. 5.

paese lontano da quello d'origine uno dei primi disagi da affrontare per il proprio inserimento nel nuovo contesto. Ma questa domanda è anche da vedersi come la spia di una riflessione più profonda sulla relazione tra visione e linguaggio. In determinate condizioni le parole possono essere un mezzo altamente impermeabile per la nostra comprensione, è dunque fondamentale riuscire a vedere attraverso questa opacità. Per quanto sia un mezzo complesso ed ambiguo nella sua profonda essenza, l'immagine serve qui per rendere intelligibile e mostrare chiaramente un mondo di cose, essa è utilizzata solo occasionalmente per spiegare il testo, ciò vuole segnalare la predominanza del significante visuale rispetto a quello verbale, o almeno il loro essere alla pari nei confronti della tematica in oggetto. In questo libro la fotografia esprime un discorso che è sinergico ma al tempo stesso indipendente da quello del testo. Sarà doveroso notare in questa sede il particolare utilizzo della didascalia, che qui non è qualcosa di imprescindibile, ma che viene perlopiù evitata dagli autori. Alle immagini vengono affiancati dei brevi testi didascalici soltanto quando il supporto verbale è strettamente necessario, ad esempio quando gli autori vogliono sottolineare le località o le provenienze geografiche dei soggetti ritratti (Turchia, Italia, Andalusia o Jugoslavia).

### *Ripetitività*

Una caratteristica della vita industriale messa in evidenza dal gioco di immagini e testi presenti nel libro è la ripetitività, il sempre uguale, la sensazione che tutto sia sempre identico a se stesso. Le giornate lavorative del migrante sono la quintessenza della monotonia, ciò ha luogo in una città in cui ogni cosa è parte di un tutto che è altamente ripetitivo.

Sulla facciata opposta alla pagina in cui Berger fa simili considerazioni troviamo una fotografia che mostra una fabbrica di scarpe (fig. 6). Quasi a volere sottolineare questo senso di monotonia, l'immagine mostra una fase del processo di assemblaggio in cui le suole di un grosso quantitativo di calzature sono poggiate orizzontalmente sui nastri rotanti. Tutte identiche le une alle altre, queste porzioni di ciò che diventerà una calzatura si susseguono fino a dispiegarsi in quasi tutta la profondità di campo dello scatto. Il sem-

nuo, a cominciare dalla parete della stanza in cui lui ha il suo letto. Tutto fa parte della stessa cosa: in un posto lavora, in un altro posto cammina, in un posto dorme, in un altro posto, che ha la forma d'un tavolo, mangia, e quelle che mangia sono tante parti commestibili. Tutti questi sono gli ingredienti della stessa cosa, quella in cui vive, in cui finirà stritolato se fa una mossa sbagliata o un passo falso, in cui ha posto per fare ciò che gli viene detto, nel modo che gli viene detto, ma non ha posto per fare nient'altro, oltre che dormire nel suo letto.

In Francia, fino a poco tempo fa, l'80 per cento degli emigrati viveva illegalmente, senza documenti. Era un sistema non ufficiale ma «ufficializzato». Gli emigrati potevano talvolta legalizzare la loro posizione se



87

Fig. 6.

pre uguale che caratterizza la serialità del lavoro industriale è anche la caratteristica principale della stessa produzione di oggetti che da questa discende, e le parole di John Berger sono qui perfettamente in linea con la monotonia dell'immagine in questione, ricalcandone verbalmente la ritmicità. A proposito del lavoro in fabbrica l'autore mostra come questo sia fatto da movimenti sempre identici e sempre uguali:

quel ripiano da pulire, quella punzonatura da fare, quella barra da sollevare, quella lamiera da martellare, quella scatola del cambio da sistemare [...], fatto il lavoro segue un altro lavoro, *identico* o quasi identico, *lo stesso* lavoro ma il ripiano è diverso, la punzonatura è diversa, la lamiera è diversa, la scatola del cambio è diversa, e devono essere diversi perché ha appena finito il lavoro e ora deve farlo di nuovo, e poi farlo ancora e ancora<sup>13</sup>.

Tutto qui è diviso in pezzetti che costituiscono la minima parte di una stessa grande realtà: identico, stesso, ripetitivo e monotono sono le parole chiave di cui Berger si serve per definire, attraverso gli scatti di Jean Mohr, questo tutto organico che coinvolge l'esistenza del migrante nella sua quotidianità. Una routine che a lungo andare sfocia nell'asfissiante condizione di colui che è intrappolato nell'obbligo di una ripetizione incessante; la stessa, identica, sottomessa gestualità ogni giorno della sua vita: «tutti questi sono gli ingredienti della stessa cosa, quella in cui vive, in cui finirà stritolato se fa una mossa sbagliata o un passo falso, in cui ha posto per fare ciò che gli viene detto, nel modo che gli viene detto, ma non ha posto per fare nient'altro, oltre che dormire nel suo letto»<sup>14</sup>. La stessa serialità è protagonista degli scatti che seguono quest'immagine (fig. 7). Una foto successiva infatti mostra uno scaffale contenente degli stivaletti chiari, mentre a seguire il testo visivo mostra una serie di salsicce appese ad asciugare, delle macchine industriali, operai e controllori, lavoro, concentrazione, assemblaggio. Pezzi di vita, intere giornate che vengono frammentate in una gestualità ridotta all'essenziale, come vuole ogni catena di montaggio che si rispetti. In queste pagine si mette in scena un parallelo tra ciò che viene mostrato della vita lavorativa dell'operaio industriale e

<sup>13</sup> Ivi, p. 86.<sup>14</sup> Ivi, p. 87.

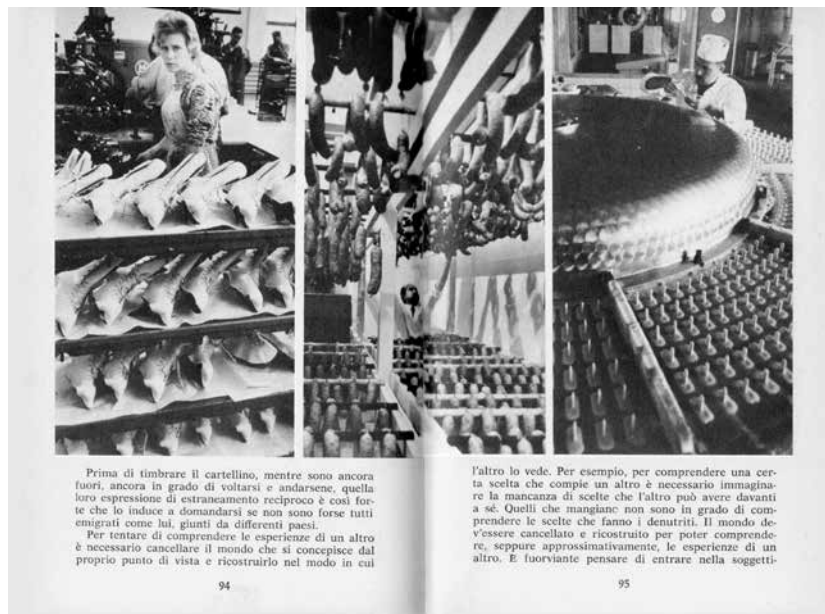


Fig. 7.

la stessa esistenza di questi soggetti che vivono in minuscole stanze prese in affitto. Il testo ha qui la funzione di assecondare la rappresentazione della vita del migrante, la natura frammentaria della sua esperienza quotidiana anche al di fuori della fabbrica. Berger si concentra soprattutto sulla routine più spersonalizzante del gesto ripetuto infinite volte, cui fa eco una frammentazione della vita privata del migrante. La gestualità dell'operaio è la prima causa di una tale frammentazione, l'autore ci fa notare come non si tratti in ogni caso di gesti che richiedono grandi sforzi, ma è la ripetitività con cui un movimento si sovrappone ad un altro, in maniera precisa, sempre identica a se stessa, a rendere estenuante, minuto dopo minuto, ora dopo ora, il lavoro dell'impiegato, la cui fisicità fa sì che la mente stessa si disperda nel gesto.

### Spaesamenti

Uno degli aspetti che scaturiscono dalla sinergia tra testo e immagine in *Un settimo uomo* è lo spaesamento, forzato o spontaneo, delle soggettività *in between* come quelle degli emigrati presi in esame in questo lavoro. Le immagini che sono qui presenti, dotate di un fascino decisamente fuori dal comune, hanno con sé la capacità di suscitare un forte senso di disagio, il disorientamento spaziale che proviene da una sensazione di vuoto e di pieno che è fisico, ambientale ma soprattutto esistenziale. Si tratta di quello spaesamento che ogni soggetto costretto a staccarsi dalla propria sfera affettiva prova nella propria esistenza, uno spostamento emotivo prima ancora che spaziale. Molte delle immagini che nel volume mostrano il viaggio intrapreso dai migranti sono delle vedute di sentieri che si dispiegano in territori aridi e pietrosi, molto spesso in queste immagini i soggetti e gli spazi sono ripresi dall'alto, quasi a voler mostrare sin dall'inizio il percorso che i protagonisti di queste vicende devono compiere nel proprio «mettersi in cammino» (figg. 8, 9). A proposito della veduta panoramica, nel suo brillante saggio sulla geografia delle *e-mozioni*, Giuliana Bruno ci fa notare come questa fosse nella tradizione rinascimentale una prospettiva immaginaria colta da un punto di vista impossibile:

Dai primi tentativi di Leonardo da Vinci di trasformare l'osservazione terrestre in visione aerea [...] questa misura cartografica era frutto dell'immaginazione creativa dell'artista cartografo. Libero di scegliere tra varie possibilità, l'artista-cartografo poteva imboccare la strada imboccata da Louis Marin, il quale sostiene che «la veduta a volo d'uccello ci offre un'istantanea della città». Comunque fosse concepita, essa era un luogo permeabile di incontro tra la mappa e il paesaggio, in cui si inscrivevano una serie di itinerari impossibili<sup>15</sup>.

Lungi dall'essere immaginari, gli itinerari di vita che i migranti rappresentati nel lavoro di Berger e Mohr compiono sono diventati reali. L'autore ci mostra come lo spazio visivo di queste immagini possa arrivare a coincidere con quello narrativo della storia che si è prefisso di raccontare. Gli spazi di questi scatti sono ampi e desolati: si tratta di una scelta fotografica che enfatizza lo spaesamento. Così Giuliana Bruno, a proposito della veduta dall'alto, sostiene che questa fosse spesso:

<sup>15</sup> Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 160.

essere fermato, dove può essere frustrata la sua decisione di partire. Dall'altra parte della frontiera, una volta attraversata, egli diventa un emigrato. Avrebbe potuto passarla in tanti altri modi. Ecco tre modi di descrivere un passaggio di frontiera:

Un contadino turco, che non aveva superato la visita medica, decise allora di entrare in Germania come turista. Ma un turco che viaggia su un treno affollato e sostiene di essere un turista corre il rischio di doverlo provare alla polizia di frontiera, mostrando i denari contanti o il libretto degli assegni che ha con sé. E così questo contadino dovette acquistare un biglietto di prima classe per Colonia, sperando che in uno scompartimento di prima classe avrebbe avuto un'aria abbastanza facoltosa per non essere interrogato. In questo modo ha attraversato la frontiera.



Fino a poco tempo fa l'emigrazione era pressoché illegale in Portogallo, e gli emigranti dovevano attraversare clandestinamente la frontiera spagnola e poi quella francese. Trafficanti di Lisbona organizzavano questi viaggi. La tariffa era di 350 scudi per persona. Dopo aver pagato questa somma molti aspiranti emigranti venivano truffati: condotti tra le montagne appena oltre la frontiera spagnola, venivano poi abbandonati.

44

Fig. 8.

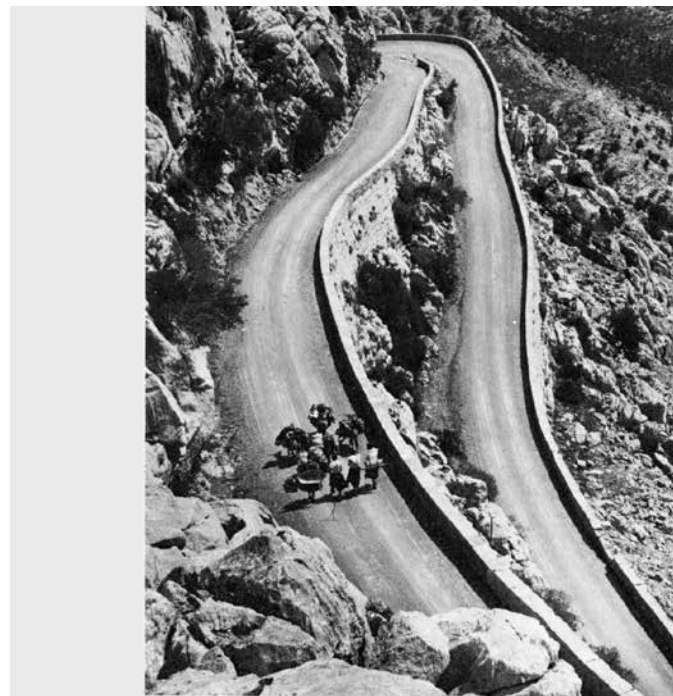


Fig. 9.



scartata in quanto considerata una prospettiva teleologica o scambiata per una «mappa cognitiva» disegnata da un occhio superiore, la veduta a volo d'uccello merita di essere rivalutata: non era una prospettiva totalizzante, bensì una veduta da *nowhere* (nessun luogo) a *now here* (ora qui). Questa *spaesata* veduta immaginaria [...] cercava di liberare la visione dalla fissità del punto di vista unico, mettendo fantasticamente in mobilità lo spazio visivo. La veduta a volo d'uccello portava sulla scena un'osservazione spaziale inventata che apriva la porta allo spazio narrativo<sup>16</sup>.

Gli itinerari compiuti dai soggetti del lavoro che stiamo analizzando costituiscono dei percorsi che partono da un luogo fatto principalmente di relazioni familiari ed affettive per arrivare al *nowhere* spersonalizzante della metropoli. Il punto è che entrambe le condizioni sono da vedersi come situazioni di disagio per il soggetto in questione. Un soggetto che vive una particolare relazione con le categorie di vicino e lontano. La dimensione della lontananza, in particolare, è da intendersi come qualcosa che investe al contempo sia la dimensione spaziale che quella temporale, e riveste un ruolo importante anche nella pratica fotografica. Nella sezione iniziale del testo Berger afferma con chiarezza che «la fotografia testimonia una lontananza. Anche se è vecchia ormai di dieci anni, non importa. Tiene aperto qualcosa, conserva lo spazio vuoto che un giorno, nelle sue speranze, tornerà a occupare il soggetto della fotografia»<sup>17</sup>. In tale contesto sarà necessaria un'analisi delle pratiche-tecniche di *zooming-in* e di *zooming-out* fotografico che si vengono a manifestare nella pratica scritturale vera e propria nel momento in cui l'autore si avvicina o si discosta da una situazione o da un soggetto. John Berger sostiene a tal proposito che la prima causa della fatica da lui riscontrata nella sua attività di scrittore consiste proprio «nell'esercitare intensamente la vicinanza»<sup>18</sup>, così come una delle competenze di base del suo lavoro consiste «nella capacità quasi immediata, se necessario, di farmi indietro e guardare con occhio critico, da lontano»<sup>19</sup>. Pratiche di avvicinamento e allontanamento che fondano l'atto fotografico almeno quanto quello letterario. In questi scatti la sensazione di spaesamento è data in particolare dalla distanza

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> J. Berger, J. Mohr, *Un settimo uomo*, cit., p. 16.

<sup>18</sup> John Berger, *Ways of seeing*, Penguin, London 1972; tr. it. e cura di M. Nadotti, *Modi di vedere*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*

con la quale il soggetto degli scatti viene rappresentato nelle immagini. All'interno di uno sconfinato paesaggio brullo – o di una tortuosa stradina di montagna – troviamo un piccolo carro carico di valigie, a volte delle piccole case in lontananza indicano il luogo che è stato lasciato. Accanto a simili fotografie è possibile trovare delle immagini altrettanto suggestive di alcuni svincoli autostradali ripresi dall'alto. In questi casi abbiamo a che fare con la stessa prospettiva, quindi con un uguale senso di distanza, adesso però il cemento e le automobili sono le protagoniste di un paesaggio che sembra futuristico se confrontato ai luoghi che i migranti sono stati costretti ad abbandonare. A questo senso di lontananza fa da contraltare la vicinanza dei protagonisti all'obiettivo del fotografo quando si trovano già nelle metropoli di destinazione, durante le loro attività quotidiane o sui mezzi di trasporto. In questi scatti si avverte un senso di prossimità a volte asfissiante. Ci troviamo adesso di fronte agli spazi angusti delle urbanizzate città europee, con le piccole stanze in affitto e i vagoni affollati dei mezzi pubblici. Oltre a una vicinanza fotografica, qui la prossimità si sente risuonare anche nella trama verbale che l'autore tesse con le sue parole, che in queste pagine ci mostrano come questi sia capace di mettersi accanto agli altri, in particolare ai più deboli, per sentirne in maniera spontanea il dolore e provare a dividerlo. Quasi a volere spiegare questi aspetti, John Berger ammetterà in un'intervista di qualche anno successiva al libro: «credo di riuscire [...], non a identificarmi [...], ma a *entrare nella pelle*, nell'esperienza e nella vita di chiunque altro. [...] quando scrivo ho contemporaneamente due atteggiamenti o posizioni: il primo consiste nell'*esercitare intensamente la vicinanza*, il secondo nella capacità quasi immediata, se necessario, di farmi indietro e di guardare con occhio critico *da lontano*»<sup>20</sup>. Il risultato di una simile modalità di rappresentazione è nel lavoro di John Berger un continuo oscillare tra vicino e lontano. Non si tratta unicamente di un movimento spaziale. Lontano e vicino sono qui dimensioni emozionali che caratterizzano lo stato d'animo del soggetto che effettua lo spostamento. In questa oscillazione l'autore riesce tout court a comprendere la condizione di sofferenza, soprattutto quando questa sembra divenire intollerabile. Tutto ciò dipende comunque da una particolare capacità di comprendere e leggere la realtà. Una realtà che è fatta principalmente di parole e di

<sup>20</sup> Ivi, p. 20, corsivi miei.

immagini, per far sì che la lettura della parola scritta e dell'immagine possa *avvicinarsi* all'esperienza o *prenderne le distanze*<sup>21</sup>. Lontano e vicino: si tratta, come afferma Maria Nadotti, di attraversare una terra di nessuno «a occhi asciutti e con cognizione del dolore, senza perdere il senso di sé e della propria direzione»<sup>22</sup>. Per questi «cittadini di una geografia parallela, condannati all'invisibilità, alla paura, alla solitudine, al silenzio»<sup>23</sup> è fondamentale che qualcuno si avvicini a loro. Nel caso di John Berger si tratta pur sempre di una vicinanza discreta, che non comporta mai un'invasione dello spazio personale dell'altro, perché l'autore è sempre capace di porsi a distanza quando lo ritiene opportuno.

### *Fotografia alternativa*

L'atto di mettersi accanto al dolore degli altri è per Berger un gesto tanto necessario quanto fondamentale per raggiungere l'obiettivo della messa in pratica della cosiddetta «fotografia alternativa». Si tratta di una modalità fotografica che va contro il normale uso del mezzo in questione: quello proprio di una società capitalistica che ha bisogno di raccogliere quantità illimitate di informazioni «per meglio sfruttare le risorse naturali, aumentare la produttività, mantenere l'ordine, fare la guerra e dare lavoro ai burocrati»<sup>24</sup>. Ponendosi contro queste modalità del sistema dominante Berger intende dunque lanciare una sfida: è ancora possibile una fotografia alternativa? O meglio: è possibile orientare l'uso e la produzione fotografica verso pratiche che esulino dal fatto di fornire quantità enormi di svago per «stimolare gli acquisti e anestetizzare le ferite di classe, di razza e di sesso?»<sup>25</sup>.

Nel suo lavoro Berger intende – attraverso l'uso sapiente ed alternato di testo ed immagini – usare queste ultime secondo una pratica che «guardi a un futuro alternativo»<sup>26</sup>. Il compito di una pratica

<sup>21</sup> John Berger, *The Shape of a Pocket*, Vintage Books, New York 2003; tr. it. di M. Rullo, *Sacche di resistenza*, Giano, Varese 2003, corsivi miei.

<sup>22</sup> J. Berger, *Modi di vedere*, cit., p. 26.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Ferrar, Straus and Giroux, New York 1977; tr. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>25</sup> Ivi, p. 154.

<sup>26</sup> John Berger, *About Looking*, cit., p. 62.

fotografica alternativa deve essere dunque quello di «incorporare la fotografia nella memoria sociale e politica, invece di usarla come un sostituto che ne incoraggia l'atrofia»<sup>27</sup>. Il fine deve essere quello di costruire il contesto per un mondo realmente più vivibile. In questo lavoro Berger riesce, grazie alla fruttuosa collaborazione con Jean Mohr, a raggiungere l'obiettivo di una fotografia realmente alternativa, quel genere di fotografia attorno al quale il sapiente lavoro di chi si occupa di articolare parole ed immagini riesce a costruire un sistema radiale, che consenta all'immagine di essere vista «in termini allo stesso tempo personali, politici, economici, drammatici, quotidiani e storici»<sup>28</sup>. Così scrive:

I più intraprendenti tra coloro che non possiedono nulla tentano di migrare per sopravvivere. Eppure il nuovo ordine opera notte e giorno sulla base del principio che chiunque non produce, non consuma e non ha denaro da mettere in tasca, è ridondante. Dunque i migranti, i senza terra, i senza tetto sono trattati come rifiuti del sistema: vanno eliminati<sup>29</sup>.

L'obiettivo di Berger non è solo quello di una fotografia alternativa: tutta l'opera di questo autore è improntata alla più reale e fattiva costruzione di un mondo alternativo. Attraverso la fotografia ed il suo uso politico, Berger tenta di darci delle indicazioni su come anche noi possiamo effettivamente costruire delle sacche di resistenza in una realtà imperniata sul bisogno insaziabile di vendere. La resistenza di cui parla Berger ha a che vedere con la speranza di costruire un mondo alternativo:

Abbiamo un bisogno vitale di uno spazio diverso.

Innanzitutto dobbiamo scoprire un orizzonte. E per farlo dobbiamo ritrovare la speranza – malgrado tutto ciò che il nuovo ordine pretende e perpetra.

La speranza, però, è un atto di fede e va sostenuta con atti concreti. Per esempio, l'atto di *avvicinare*, di misurare le distanze e *camminare verso*. Ciò porterà a collaborazioni che negano la discontinuità. L'atto di resistenza significa non soltanto rifiutare di accettare l'assurdità dell'immagine del mondo che ci è offerta, ma denunciarla. E quando l'inferno viene denunciato dall'interno, smette di essere inferno<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Ivi, p. 64.

<sup>28</sup> Ivi, p. 69.

<sup>29</sup> J. Berger, *Modi di vedere*, cit., p. 135.

<sup>30</sup> Ivi, p. 137.



Berger cerca in maniera determinata e fiduciosa questa dimensione alternativa, uno spazio altro in cui possa realizzarsi il nuovo orizzonte della speranza. L'avvicinamento alla realtà dei migranti d'Europa che gli autori compiono attraverso le immagini e le parole di questo volume costituisce in tal senso un atto concreto verso la realizzazione di una simile utopia. *Un settimo uomo* è una denuncia che muove contro l'assurdità di un mondo che vuole soffocare la speranza. Questa denuncia passa attraverso l'attuazione di un modo fotografico alternativo. La collaborazione tra John Berger e Jean Mohr in questo libro è un esempio di ricerca attiva di una simile dimensione. Secondo l'autore la speranza e la ricerca della verità sono strettamente collegate dalla forza di coloro che decidono di porre resistenza nei confronti dell'organizzazione capitalistica della nostra realtà. Dato che viviamo nella società dell'immagine è particolarmente importante che questa venga accompagnata da una dimensione testuale che ne spieghi la complessità, o ne sveli l'ambigua falsità. Le immagini proliferanti della nostra quotidianità servono anche, secondo Berger, a sedare il nostro senso di solitudine. Una solitudine:

confermata ogni giorno da una rete di immagini falsa e immateriale. Eppure la loro falsità non è un errore. Se il solo mezzo di salvezza del genere umano è da considerarsi la ricerca del profitto, allora il fatturato diventa l'unico imperativo e l'esistente non può che essere disprezzato, ignorato o soppresso.

Oggi tentare di dipingere l'esistente è un atto di resistenza che incita alla speranza<sup>31</sup>.

Ecco perché la voce di John Berger in questo lavoro è quella di chi vuole con solidarietà ed estrema fedeltà rappresentare una delle mille sfaccettature della sofferenza. L'autore vuole che venga fatta verità sulla realtà dei migranti d'Europa. Per riuscire ad ottenere questo «effetto di verità» egli non può non servirsi di una doppia medialità: quella delle parole e quella delle immagini e del loro caleidoscopico gioco di rimandi. Utilizzando una sola dimensione mediale Berger non sarebbe stato in grado di rendere tutta la complessità del fenomeno in questione. Attraverso la sua collaborazione con Jean Mohr egli è capace di compiere davvero quell'atto di approssimazione che

<sup>31</sup> J. Berger, *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, London 2001; tr. it. di M. Rullo, *Sacche di resistenza*, Giano, Varese 2003, p. 25.

lo porta a raggiungere il proposito di «Mettersi vicino a coloro per i quali questo mondo è diventato intollerabile, e ascoltarli...»<sup>32</sup>. Per compiere questo movimento verso i soggetti del suo lavoro Berger ha avuto necessità di tessere un discorso in cui le immagini e le parole si impregnano vicendevolmente dei rispettivi modi di dire. In tale contesto l'obiettivo della pratica fotografica alternativa è raggiunto da Berger grazie alla sua capacità di alternare l'uso delle parole a quello delle immagini, in un continuo equilibrio tra le due modalità che gli permette di colmare di volta in volta le lacune dei due mezzi espressivi. Non si tratta di usare il testo in maniera ancillare rispetto all'immagine, né viceversa di usare le fotografie per illustrare dei concetti espressi verbalmente. In questo lavoro parole e immagini scorrono come due nastri paralleli, interdipendenti e al contempo svincolati, facendo scaturire una scrittura fotografica in grado di penetrare, in maniera discreta, all'interno di un fenomeno universale, per dividerne l'essenza.

<sup>32</sup> J. Berger, *Modi di vedere*, cit., p. 10.

## *SSSR na strojke*: fototesto sovietico per eccellenza

Gian Piero Piretto

Il termine *obraz* (immagine) nella lingua russa sta a indicare per antonomasia la figura sacra, quella che, calcando la radice greca, il mondo intero avrebbe chiamato icona. La presenza dell'icona nella cultura visuale russa è di tale importanza che anche nel periodo in cui la fede religiosa sarebbe stata accantonata in favore dell'ateismo di stato, la sua pregnanza semiotica, se non la sua portata sacra, avrebbe influenzato raffigurazioni, rappresentazioni e testi culturali. Il senso dell'immagine liturgica che non era opera d'arte né ornamento ma semplicemente tramite tra l'uomo e l'al di là, la cui raffigurazione (scritta e non dipinta, secondo il lessico russo) doveva condurre il fedele a percepire l'invisibile e non lasciarlo arenare nella mera osservazione di una figura, sarebbe stato ripreso e trasposto anche nella fotografia sovietica, nella cartellonistica di propaganda e nell'arte di massa. L'icona non narrava, non illustrava, rappresentava in maniera assoluta un'idea, un concetto:

L'icona adempie pienamente al proprio compito negandosi come immagine, o meglio ponendosi come immagine totalmente transitiva, che trova il proprio senso solo nella misura in cui l'orante, osservandola, non la fruisce propriamente nelle sue qualità d'immagine (le sue linee, i suoi colori), né come blasfema rappresentazione mimetica che pretende di ridurre a immagine sensibile l'invisibile divino, ma tramite essa accede al regno dell'invisibile di cui l'icona è epifania<sup>1</sup>.

L'icona conteneva nel suo insieme di figurazioni e parole l'essenza del pensiero a cui, tramite la venerazione e la fede, l'uomo sarebbe pervenuto transcendendo l'esperienza terrena e raggiungendo una dimensione superiore spirituale:

<sup>1</sup> Andrea Pinotti, *L'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 191.

L'immagine [nell'icona] si presenta connessa a un «volto», con il quale ha una relazione simbolica, assumendo la funzione di rinviare, suo tramite, a un invisibile. [...] l'icona, in quanto visione dell'invisibile, ha in sé anche un elemento estetico, cioè un contenuto emozionale strettamente correlato al suo senso percepibile, contenuto che la sposta su un altro piano ancora, quello della valorizzazione artistica<sup>2</sup>.

Di tutt'altra portata fu il *lubok*, stampa popolare nata nel XVII secolo e distribuita sulle piazze dei mercati e delle fiere, sorta di sceneggiatura teatrale, la cui natura narrativa si prestava a essere messa in scena, a farla ludicamente e fisicamente consumare dal fruitore:

Non si tratta di quel testo che si percepisce artisticamente, ma del materiale che serve alla ricostruzione di questo testo nella coscienza del pubblico. [...] Per capirlo bisogna avere la possibilità di tenerlo in mano, di rivoltarlo ed eseguire diverse manipolazioni<sup>3</sup>.

Affine all'immagine sacra per impianto e origini, ma laica, folclorica, «bassa», ancorché, come l'icona, «caratterizzata dalla semplicità di un'immagine che si coniuga con il testo scritto»<sup>4</sup>. La differenza fondamentale, oltre al soggetto rappresentato, era data dall'utilizzo giocoso di quest'ultima, in contrasto con la ieratica contemplazione riservata all'icona. Distanza in un caso e contatto anche fisico nell'altro. In altra sede ho affrontato in maniera più approfondita la relazione tra queste due forme figurative antiche e il riscontro che hanno trovato nell'iconografia e nell'immaginario sovietico degli anni Venti e Trenta<sup>5</sup>. Su queste basi arcaiche si è costruito, con sfumature e sfaccettature infinite, il sistema dell'iconografia sovietica. La cultura degli anni Venti, impostata sui principi delle avanguardie, avrebbe sottolineato la non necessità di trasformare o tradurre in immagine ciò che immagine non fosse. Categorie visuali e verbali dovevano,

<sup>2</sup> Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2001, p. 77 e p. 93.

<sup>3</sup> Jurij Lotman, *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 127-144, qui p. 138.

<sup>4</sup> Maria Chiara Pesenti, *Narrare per immagini. La stampa popolare nella cultura russa del Settecento*, Bergamo University Press, Bergamo 2002, p. 14.

<sup>5</sup> Gian Piero Piretto, *Tradizione e rivoluzione nella cultura visuale sovietica tra anni Venti e anni Trenta*, in Id., (a cura di), *Parole, immagini e suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Unicopli, Milano 2002, pp. 112-129.

come era stato nella poetica dell'icona, esistere indipendentemente le une dalle altre e non necessariamente sovrapporsi o uniformarsi. L'immagine non doveva illustrare la parola, spiegarla, ma esistere autonomamente da essa, eventualmente con essa dialogare, ma con autonomia assoluta. L'esatto opposto sarebbe successo con il passaggio alla cultura staliniana. Con la proclamazione del metodo real-socialista (1934) il concetto di spiegazione sarebbe diventato principio essenziale. La parola, soprattutto quella scritta, si sarebbe fatta fondamentale e avrebbe riacquisito l'importanza egemonica che gli anni Venti le avevano sottratto. Nulla di ciò che la cultura visuale produceva si sarebbe più potuto permettere di generare testi che non fossero esprimibili e facilmente raccontabili a parole, orali o scritte che fossero. La parola era la base costituente dei mille editti, leggi, proclami, slogan che lo stato quotidianamente emanava e le arti tutte dovevano contribuire a tradurre (spiegare) in linguaggi adeguati e comprensibili quei principi che la complessità dei concetti o dell'espressione rendeva ancora inaccessibili ai più, come era stato nel *lubok*. Edifici, film, fotografie, manifesti propagandistici, quadri acquistarono colore, ornamentalità, narratività. Arti figurative, scultura, musica, cinema, letteratura confluivano verso la creazione dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), di un articolato e sintonico modello di mondo in cui credere, anche se la sua apparenza differiva radicalmente da quanto ogni giorno si vedeva con i propri occhi o si sperimentava sulla propria pelle. Vedere era credere. Secondo i principi artistici sovietici, vero oggetto d'arte non era l'originale, bensì la sua riproduzione. La tela o il foglio su cui si tracciava il prototipo altro non erano che il punto di partenza per la moltiplicazione dell'immagine. L'arte comunista non era commerciale. Fin dal 1919 era sparito il mercato dei beni di consumo e l'attività artistica si era trasformata in distribuzione di idee estetiche. Non si vendeva l'opera a un consumatore individuale, ma si distribuivano massicciamente immagini visive che diventavano esperienze, e dovevano essere trasformate in pratica di vita. Di conseguenza l'arte doveva essere accessibile, aproblematica, immediatamente comprensibile alla massa.

La giovane Unione Sovietica aveva riconosciuto nel cinema e nella fotografia uno dei veicoli più importanti e affidabili per la trasmissione figurata e simbolica dei nuovi concetti e delle ideologie lanciate dalla Rivoluzione d'ottobre per la costituzione del nuovo universo

socialista contro i residui di un passato borghese e filisteo. Il realismo socialista avrebbe, successivamente, riportato in auge colori, tratti, sceneggiature e scenografie che coinvolgessero la massa con un discorso più facile ed emotivamente trascinante. In queste epopee sarebbero stati coinvolti artisti di ogni portata, dai più grandi agli scribacchini di corte. La successione e l'intreccio delle varie forme che le componenti della cultura dell'immagine ideologizzata (poster, cartelloni, fotografie) hanno creato (rapporto parola-immagine, tematiche, motivi ispiratori e soluzioni artistiche) costituiscono una delle varianti più originali e interessanti di storia della cultura del paese, che può interessare e offrire nuove aperture sulle vicende di quegli anni, non solo agli storici dell'arte, ma a chiunque sia interessato alla cultura e alla sua evoluzione.

Inevitabile, per scontato che sia, è prendere le mosse ancora una volta dallo slogan per antonomasia del decennio in questione, un'inflazionata frase estrapolata da un discorso di Stalin del 1935 diventata, secondo una prassi caratteristica dell'epoca, legge apocrifa ma più concreta e autorevole di quelle pubblicate nei codici o negli articoli della costituzione che di Stalin avrebbe portato il nome e l'aura nel 1936. Uno di quelli che Sheila Fitzpatrick definisce «segnali culturali»<sup>6</sup>, elementi chiave dello spazio semiotico stalinista, messaggi che venivano trasmessi in chiave dimessa, non roboante, addirittura improvvisata e talora confusa: anonimo commento su un quotidiano, discorso elogiativo di un personaggio minore, fino alle famose telefonate a sorpresa da parte di Stalin a vari scrittori. Tali segnali necessitavano di una delicata decifrazione e rendevano di conseguenza possibili pesanti interventi censori su chi li avesse interpretati non a modo, con scarso o eccessivo zelo, e aprivano la porta alla dilatazione del concetto di nemico che nel corso degli anni Trenta avrebbe costantemente cambiato le proprie connotazioni. Nella fattispecie da un lungo discorso del capo si estrapolò un concetto base che doveva diventare *leit motiv* dell'epoca intera: «Vivere è diventato più bello, compagni, vivere è diventato più allegro»<sup>7</sup>. Il tutto alla vigilia delle purghe più virulente della storia sovietica.

<sup>6</sup> Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford U.P., Oxford-New York 1999, pp. 26-28.

<sup>7</sup> Discorso pronunciato al Primo Congresso Pansovietico degli Stacanovisti il 17 novembre 1935. Pubblicato su «Pravda» il 22 novembre 1935.

La costruzione del modello di mondo in cui credere e cui ispirarsi avrebbe seguito questo assioma e ogni investimento sociale e culturale sarebbe stato improntato a legittimare, sia pure nella consueta forma virtuale, la definizione del giorno, degna della massima attendibilità vista l'autorità della voce che l'aveva pronunciata. Definizione non già falsa in assoluto ma giustificata dal principio che la rappresentazione della realtà dovesse essere impostata secondo quelle visioni che l'ideologia rendeva desiderabili e che legittimamente potevano essere spacciate per già reali e acquisite.

I numerosi «cantieri socialisti» che avrebbero colmato il territorio del paese sovietico, nella maggior parte dei casi campi di lavoro coatto, muovevano da esigenze legittime e riconosciute di portata tecnica e scientifica ma celavano un intento mitologico di storicizzazione e legittimazione del discorso dell'ideologia. La situazione reale di vessazione, prigionia, morte restava confinata all'interno del territorio e i riscontri che giungevano alla popolazione tramite gli organi di stampa e la propaganda erano esclusivamente relativi al trionfalistico risultato ottenuto grazie all'eroico e indefesso lavoro degli ingegneri-tecnici-operai sovietici: «Nei giorni dei grandi cantieri,/Nel festoso fragore, tra luci e suoni,/Salve, paese di eroi,/Paese di sognatori, paese di scienziati!»<sup>8</sup>. Ed ecco che la modalità caratteristica degli anni Trenta, il preferire il risultato al procedimento, risultava vincente e dominante. Nessuno si sarebbe chiesto come era d'uso negli anni Venti, «come» si fosse arrivati a costruire quel canale-stazione-idroelettrica-strada-ferrata. Ciò che importava era il «cosa», l'esito ottenuto, a operazione finita sotto gli occhi di tutti, celebrato, come sempre, non solo dalla scienza e dalla tecnica ma da arte, cinema, musica etc.

Se si prende la mossa da questa serie di premesse sarà più facile comprendere perché nel 1930 il potere sovietico decise di affidare a una nuova rivista specifica, principalmente impostata sulle fotografie, testimoni delle conquiste e dello sviluppo del paese<sup>9</sup>, il compito

<sup>8</sup> Colonna sonora del film di Grigorij Aleksandrov *Il radioso cammino* (*Svetlyj put'*), 1940. Parole di V. Lebedev-Kuma.

<sup>9</sup> Fin dal 1926 esisteva in URSS (e avrebbe continuato le pubblicazioni fino al 1942) la rivista «Sovetskoe foto» (Fotografia sovietica), dedicata alla teoria e alla pratica della fotografia, alla pubblicazione di lavori di fotografi sovietici e internazionali, pensata sia per dilettanti che per professionisti, in cui articoli tecnici, scientifici o ideologici superavano di gran lunga per numero di pagine quelle riservate alla riproduzione di immagini.

di rappresentarlo nel mondo. Ancora una volta la cultura visuale doveva spiegare e tratteggiare un modello e un ideale, aiutare i cittadini del paese e dell'universo intero ad apprezzare gli investimenti e le realizzazioni che l'Unione Sovietica compiva. La rivista si sarebbe chiamata «URSS in costruzione» (*SSSR na strojke*) e sarebbe uscita mensilmente in russo, inglese, francese e tedesco dal 1930 al 1941 e, dopo la guerra, nella sola annata 1949<sup>10</sup>.

Così il comitato di redazione presentava il progetto nel primo numero del 1930: «La Casa Editrice di Stato ha scelto la fotografia come metodo per illustrare la costruzione socialista, poiché la fotografia parla in maniera molto più convincente di qualsiasi articolo, per quanto scritto in maniera brillante».

Ancora il conflitto/collaborazione tra immagine e parola, in questo caso a favore della riproduzione fotografica della realtà pur chiosata da un testo scritto, nella convinzione che le fotografie potessero meglio e con maggior facilità convincere il lettore, in patria come oltre frontiera. Il testo fotografico non comprendeva parole, soltanto immagini, e la responsabilità di commentarle-chiosarle-interpretarle, sarebbe toccata a ridotti inserimenti di scrittura. Questo avrebbe, ovviamente, influenzato la scelta delle fotografie, la loro disposizione nella pagina e la relazione con le diciture che le avrebbe accompagnate. Il bianco e nero degli originali virava in seppia, bluastro o verdognolo. Soltanto nei dodici numeri del 1949 un più grossolano colore sarebbe intervenuto a marcare, negativamente, le innovazioni stilistiche e strutturali della rivista. Le edizioni nelle varie lingue si sarebbero differenziate soltanto per l'idioma scelto per indicazioni e commenti, mentre l'impianto della rivista sarebbe stato lo stesso per ogni lingua e cultura. Condivido con Erika Wolf la convinzione che «se l'accrescimento di una audience straniera era chiaramente una priorità per gli editori di “SSSR Na Strojke” all'inizio della sua pubblicazione, lo sviluppo di una audience interna non era di minor importanza»<sup>11</sup>. Fermi restando i principî della visione staliniana della società: privilegi e precedenze erano accordati all'élite che si andava formando, allo sfarzo che doveva tornare, all'eccezionalità

<sup>10</sup> Cfr. Erika Wolf, *When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na strojke (USSR in construction)*, «Left History», 2, 1999, pp. 53-82.

<sup>11</sup> Ivi, p. 71 (tr. mia).

di determinate figure per le quali il discorso staliniano creava quotidianamente occasioni e circostanze, non ultima la rivista di cui ci occupiamo, stampata e distribuita soltanto in russo in edizioni speciali di lusso.

Responsabili della redazione furono niente meno che Aleksandr Rodčenko e sua moglie Varvara Stepanova assieme a El Lisickij, tre dei nomi più illustri tra gli artisti sovietici del costruttivismo. Questi non avrebbero rinunciato, per l'impresa in questione, alle loro sperimentazioni più ardite, alle inquadrature di sbieco, ai fotomontaggi che li avevano caratterizzati e resi famosi negli anni precedenti. La fotografia in questa circostanza doveva sì stare per la verità, l'attendibilità, la documentazione affidabile e autorevole allo stesso tempo, ma non per questo doveva rinunciare alle sue componenti artistiche ed estetiche. Meno impostata sulla narrazione trascinante rispetto ai cartelloni di propaganda, ma con una più forte responsabilità di documento, di testo fattuale, e con un accento particolare sulla dinamicità della situazione in atto nel paese (industrializzazione massiccia) che trovava ampio riscontro nelle sequenze di immagini e nelle loro proprietà. Si coinvolsero nomi che sarebbero entrati nella storia della fotografia: Maks Al'pert, Arkadij Šajchet, Georgij Zel'ma, Evgenij Chaldej, Boris Ignatovič e altri ancora. Il fatto che la pubblicazione fosse concepita per la nuova élite sovietica e non per la massa, oltre che per il pubblico straniero, ne giustificava soluzioni graficamente legate all'avanguardia, in tempi in cui questa veniva progressivamente accantonata a favore di quanto il realismo socialista avrebbe canonizzato nel 1934. Altra categoria che caratterizzò la pubblicazione fu l'investimento nelle proporzioni: grandioso il formato (41,5 x 29,5 cm.) quanto grandiose erano le conquiste di cui si sarebbe trattato e gigantesche le realtà prese in considerazione. Parecchi numeri speciali, dedicati a eventi di peculiare portata, avrebbero visto addirittura copertine in alluminio, pagine pieghevoli e dispiegabili, *pop up* ante litteram, per assecondare l'esigenza di dinamismo e colorarlo con una componente epica e solenne. Nel frenetico procedere degli anni, l'iniziale attenzione, ancora costruttivista, al procedimento dei fatti narrati (riconoscibile fin dal titolo: «URSS in costruzione») avrebbe ceduto il passo alla celebrazione trionfalistica, tutta staliniana, dei risultati compiuti, esaltandone anche l'alone di romanticismo seppure su basi scientifiche e tecnologiche. La riproduzione delle fotogra-

fie in migliaia di esemplari sortiva anche l'effetto di moltiplicare gli oggetti-situazioni di culto scelti per la rappresentazione: una locomotiva prototipo, un aeroplano modello, una famiglia o un personaggio straordinari non solo manteneva la propria aura di eccezionalità venendo diffusa in veste fotografica ma la incrementava, contraddicendo Walter Benjamin ma ribadendo il principio che per il realismo socialista opera d'arte non era l'originale ma la sua riproduzione in copie infinite. Inutile aggiungere che, anche negli anni detti «del grande terrore», la realtà ospitata e divulgata nella rivista nulla lasciava trasparire dei traumi, delle sofferenze o della paura. Come riportano le memorie di un collaboratore dell'epoca, ben precise erano le indicazioni redazionali: «sul giornale devono comparire esclusivamente articoli ottimistici, colmi di speranze e prospettive positive»<sup>12</sup>.

Nell'articolo che funge da introduzione alla ristampa di una collezione di numeri pubblicata nella Russia del 2011 il curatore, operando un'interessante sintesi rispetto alle tecniche utilizzate e ai risultati ottenuti con la pubblicazione della rivista, dichiara: «Possiamo a pieno diritto considerare la rivista "SSSR Na Strojke" come rivista di fotografia artistica realizzata in forma di racconto visuale compiuto»<sup>13</sup>. E aggiunge che «il contenuto è comprensibile sostanzialmente senza parole»<sup>14</sup>. Avrà, forse, ragione, ma la decisione dei responsabili di affiancare alle immagini didascalie più o meno lunghe e la scelta dei termini, del lessico, del taglio retorico da usare rende il tutto assai più complesso e interessante. Prendo le mosse da queste considerazioni per analizzare alcuni numeri, convenzionalmente scelti tra i molti, e approfondire la relazione tra fotografia e testo scritto.

I primi due esempi sono tratti da numeri rispettivamente del 1938 e 1939: il primo dedicato alla narrazione mitologica della famiglia esemplare dei Korobov, stacanovisti, ingegneri capo, deputati del Soviet supremo, direttori di fabbriche metallurgiche, il secondo all'industria alimentare sovietica (fig. 1).

<sup>12</sup> Aleksandr Lavrent'ev, *Fotografija v žurnale «SSSR na strojke»*, in V. Gonikberg, A. Mešerjakov (a cura di), *SSSR na strojke*, Agej Tomeš, Moskva 2011, pp. 7-11, qui p. 8.

<sup>13</sup> Ivi, p. 11.

<sup>14</sup> Ivi, p. 7.



Fig. 1. *SSSR na strojke*, 6, 1939. I. G. Korobov e una scampagnata fuori città in un giorno di riposo.

Lo scatto si inserisce in una serie narrativa che aveva aperto dedicando ai quattro componenti della virtuosa famiglia ritratti a figura intera, con tanto di onorificenze e medaglie sulle giacche, giganteschi sullo sfondo di complessi industriali articolati e imponenti ma di dimensioni assai ridotte rispetto alle figure umane. Secondo una tecnica ricorrente nella rivista, il contrasto tra passato imperiale oscurantista e contemporaneità socialista illuminata è reso con l'inserimento di disegni, sovrapposti alle foto, che narrano di povertà e miseria e lasciano alle fotografie a grandi dimensioni l'onore e la responsabilità di immortalare il progresso. Le didascalie, oltre a documentare sinteticamente le generalità dei protagonisti, si spingono in commenti retoricamente più affini agli schizzi che rendono anche emotivamente il contrasto tra le due situazioni: «Negli anni Novan-

ta [del XIX secolo n.d.a.] contadini senza terra si spingevano fino al Donbass per lavori stagionali: là era in atto la costruzione della fabbrica di Makeev. Ivan Korobov iniziò a lavorare in quello stabilimento e passò molti anni della sua gioventù nell'indigenza oppresso dal bestiale sfruttamento capitalista». Le pagine successive pubblicano foto scattate in diversi momenti di lavoro, tra primi piani di lavoratori d'assalto e immagini di macchine e tecnologia, per concludere con una rassegna di rasserenanti visioni del tempo libero, a cui afferisce la foto a tutta pagina qui riportata che vorrei ulteriormente analizzare. Oleografica quanto idilliaca situazione familiare: picnic in un bosco di russissime betulle, nessun filisteo consumo di cibo ma un discreto e legittimo brindisi ben lungi dagli orrori dell'alcolismo, raffinato mazzolino di mughetti in primo piano sulla tovaglia, abiti eleganti che, assieme al pezzo forte della fotografia, l'automobile privata sullo sfondo, testimoniano dei riscontri anche materiali a cui lo stacanovismo portava i propri adepti. La didascalia in questo caso è puramente formale, visto che assai eloquente, e soprattutto ben riconoscibile da tutti, è il testo della fotografia.

Più complesso, e corredato da un lungo commento stampato in caratteri minuscoli rispetto alla dimensione dell'immagine<sup>15</sup>, è il caso della foto del 1938 (fig. 2). Il numero riprende in chiave pseudo scientifica i segnali che innumerevoli poster di pubblicità-propaganda avevano diffuso durante lo stesso anno: nuove risorse sul fronte alimentare, cibi surgelati e precotti d'ispirazione americana ma declinati secondo le esigenze socialiste sovietiche per alleviare l'impegno della donna in cucina<sup>16</sup>. In questo caso, all'immagine rassicurante di una giovane donna ben vestita, con tanto di orologio da polso, tendine vezzose alle finestre, stoviglie e fornello che fanno pensare a un appartamento individuale di prestigio e non certo alla situazione infame della coabitazione, si aggiunge nel ponderoso commento scritto una presa di posizione storico-politica oltre che ideologica. Non lo riporto integralmente per motivi di spazio ma ne sintetizzo la sostanza. Si inizia con la citazione tratta da un discorso di Göring che prevede per la Germania «cannoni

<sup>15</sup> In generale l'attenzione per la valenza iconica del testo scritto è assai scarsa in questa rivista, come a voler ulteriormente sottolineare la prevalenza dell'immagine fotografica su tutto.

<sup>16</sup> Cfr. Gian Piero Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 103-126.



Fig. 2. SSSR na strojke, 8, 1938.

al posto del burro», portando la popolazione «alla fame, alla miseria e all'assenza dei diritti ma al fiorire dell'industria delle armi».

In parallelo, nell'Italia fascista, Mussolini nutre il suo popolo con surrogati del pane. In Giappone imperversa il beri-beri. Mentre nel paese socialista, dove non esistono né sfruttatori né sfruttati, cresce il benessere delle masse popolari. Immane il confronto con il passato zarista: «il contadino russo povero e di medio reddito mangiava carne soltanto in occasione delle feste più importanti. La campagna russa ignorava il tè e lo zucchero. [...] Oggi nell'assortimento della cooperazione alimentare rurale sono entrati biscotti, buone caramelle, conserve, caviale, pasta, vini, aringhe, formaggio». Si conclude, dopo una serie di dati statistici, con la considerazione fondamentale «l'operaio sovietico ha oggi a disposizione prodotti alimentari che in precedenza erano ad appannaggio esclusivamente degli strati abbienti della popolazione».

Quanto la sola immagine fotografica avrebbe potuto convogliare di questo discorso? La sua funzione, in questo contesto, è di fornire un'ennesima visione-rappresentazione della realtà positivamente visitata dagli interventi del regime e di far sintonizzare i lettori sulla situazione specifica, aggiungendo quei tratti estetico-comportamentali che il testo scritto non avrebbe toccato, completandolo e introducendolo allo stesso tempo. Un caso di perfetta sintonia narrativa tra i due codici comunicativi.

Inevitabile è prestare attenzione al numero 1 del 1932 interamente dedicato al cantiere di Magnitogorsk (Montagna magnetica negli Urali), in realtà campo di deportazione in cui gli operai (contadini cacciati dalle fattorie durante le operazioni di de-kulakizzazione e collettivizzazione, assoldati nelle più diverse parti del paese, specialisti borghesi, funzionari in disgrazia, comunque guardati come criminali di stato) lavoravano in condizioni disumane, che venne divulgato alla popolazione come idilliaco centro abitato in cui, oltre alla più grande acciaieria del mondo si andava costruendo una città socialmente ideale e un habitat di invidiabile portata<sup>17</sup>. In realtà la situazione abitativa restò per anni limitata alle baracche che avrebbero dovuto costituire una soluzione provvisoria per far partire i lavori. Le comunicazioni e gli approvvigionamenti, erano in balia delle pesime condizioni della linea ferroviaria (costruita frettolosamente per adempiere ai dettami dell'industrializzazione forzata), per cui i treni potevano viaggiare a lentissima velocità rendendo estenuanti i tempi di consegna di risorse e forze umane. Il clima era infausto e gli inverni terribili. Epidemie e infestazioni di insetti venivano spesso tenute nascoste da parte dei responsabili alle stesse alte sfere per timore di rimproveri o punizioni. Eventuali rimostranze, lettere ai giornali o alle autorità, venivano liquidate incolpando delle disfunzioni *kulaki* infiltrati o sabotatori ancora legati al vecchio regime. Il fotografo Maks Al'pert realizzò tra il 1929 e il 1931 un reportage per la nostra rivista che comprendeva una vera e propria narrazione fotografica cronologicamente strutturata e finalizzata alla testimonianza attendibile dei miracoli che si compivano in quel territorio. Si immortalavano l'arrivo, la sistemazione e il soggiorno al cantiere di Magnito-

gorsk di un giovane operaio-modello. L'operaio aveva un nome, per rendere la narrazione più efficace e credibile, Viktor Kalmykov, e la sua presenza a Magnitka, come veniva confidenzialmente chiamata la città<sup>18</sup>, lo avrebbe invariabilmente visto crescere nella scalata sociale al successo e al modello staliniano di mondo: lavoratore d'assalto e alfabetizzato, pienamente culturalizzato secondo il discorso del momento fino a diventare membro del partito. Il tutto realizzato in assoluta sintonia con il canone real-socialista che prevedeva per i protagonisti di ogni testo artistico un costante processo di formazione che non si esaurisse nel testo stesso ma che entrasse nella vita, che passasse al fruitore: Kalmykov, formatosi «sotto gli occhi di tutti» secondo i modelli del partito diventa, grazie al servizio fotografico, a sua volta modello esemplare di imitazione.

Inizialmente il giovane appare appena sceso dal treno con una bisaccia in spalla, i propri averi chiusi a chiave in un bauletto e i piedi calzati in arcaici *lapti*, i sandali contadini di corteccia di betulla. Il suo sguardo sprovveduto e spaesato si trasforma in un batter d'occhio quando lo troviamo alle prese con lo studio della matematica ai corsi per diventare macchinista e poi operaio specializzato. E il testo scritto asseconda il tono fiabesco del procedimento: «Qui arrivò anche Viktor Kalmykov. [...] con una bisaccia in spalla e un bauletto contadino in mano. Che cosa porta con sé la vita nuova? [...] Kalmykov si sente già sufficientemente maturo. Vuole restare nella fabbrica e va a consigliarsi con il segretario del comitato di partito compagno Ščerinov. Sotto la guida dell'esperto capo reparto Kalmykov riceve una qualifica di servizio operativo» (figg. 3, 4, 5).

Anche la fotografa Margaret Bourke White, accettata e apprezzata dalle autorità sovietiche per il suo interesse nella foto industriale, nel suo primo viaggio in URSS del 1931, avrebbe fotografato per la rivista «Life» la «realtà» di Magnitogorsk. Lei, come molti altri stranieri, sarebbero rimasti sinceramente convinti dall'efficienza del cantiere e dell'impresa in generale, ignari che Stalin avrebbe invece tenuto alla larga lavoratori d'oltre frontiera che, attratti dalla

<sup>17</sup> Cfr. Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, University of California Press, Berkeley 1995.

<sup>18</sup> Anche sul fronte lessicale si nota un investimento strategico nell'uso del diminutivo, in russo carico di valenza affettiva più che riduttiva in termini di proporzioni. L'attribuzione a Magnitogorsk di un nomignolo familiare e affettuoso, non necessariamente imposto dal potere, avrebbe comunque contribuito a normalizzare la percezione da parte del popolo.





Fig. 3. *SSSR na strojke*, 1, 1932.  
Qui arrivò anche Viktor Kalmykov.

fama delle realizzazioni, si erano candidati per prendervene parte. Altri organi d'informazione stranieri dedicarono attenzione e servizi a Magnitogorsk. «National Geographic» pubblicò nel 1943 un servizio fotografico dedicato all'immensa acciaieria e alla città che ne costituiva l'emanazione ma senza nominare, né conoscere, la realtà che si nascondeva dietro quei trionfi. Le immagini di questo servizio erano state fornite dall'agenzia di stampa sovietica, e il commento americano fu altamente positivo ed elogiativo. D'altra parte anche il paese sovietico riceveva informazioni fuorvianti che ignoravano la realtà tragica dei fatti, le decine di migliaia di vittime, le condizioni di lavoro disumane, le difficoltà di sopravvivenza e sostentamento. Immagini e parole promuovevano invece una visione edulcorata e trionfalistica: città giardino, insediamento modello, addirittura recupero di soggetti devianti attraverso il lavoro e l'impiego nei cantieri.

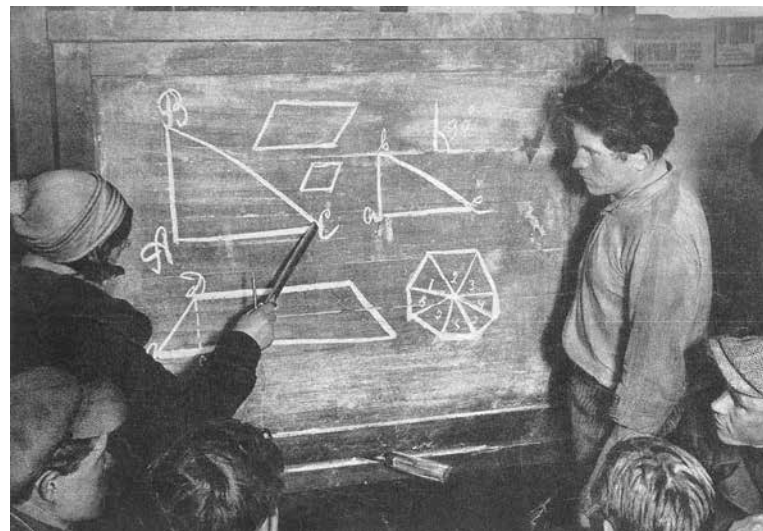


Fig. 4. *SSSR na strojke*, 1, 1932. Kalmykov ai corsi di matematica.

Scrittori, artisti, fotografi prendevano fideisticamente parte all'opera di propaganda sostenendo la causa e testimoniando con la propria opera il discorso del potere. Da Magnitogorsk arrivavano rassicuranti immagini di scenette familiari e di prosperità, nettamente contrastanti con l'effettiva situazione. Stacanovismo, riforgiatura di elementi a delinquere, dighe, canali, stazioni idroelettriche si avvicinavano e si fondevano alle grandi campagne dell'epoca: super lavoro, educazione al saper vivere, avanzamento sociale. Come si evince da una foto del numero 12 del 1933, dedicato all'altro grande cantiere socialista staliniano, quello del Belomor Kanal, il canale che avrebbe collegato il Mar Bianco al Baltico. L'immagine fotografica ha tratti quasi caricaturali nella sua raffigurazione di personaggi caduti sul fronte sociale e morale: volti tumefatti dall'alcol e dal vizio, fisarmonica in primo piano, pettinature, abiti e cappelli convenzionalmente afferenti al mondo della malavita e della depravazione. Fondamentale, in questo caso, è il contributo esplicativo delle poche e quasi impercettibili righe che coronano la pagina in alto a destra, che ne permettono la comprensione e giustificano l'ampio spazio riservato alla rappresentazione di figure negative: «Questa era gente che stava

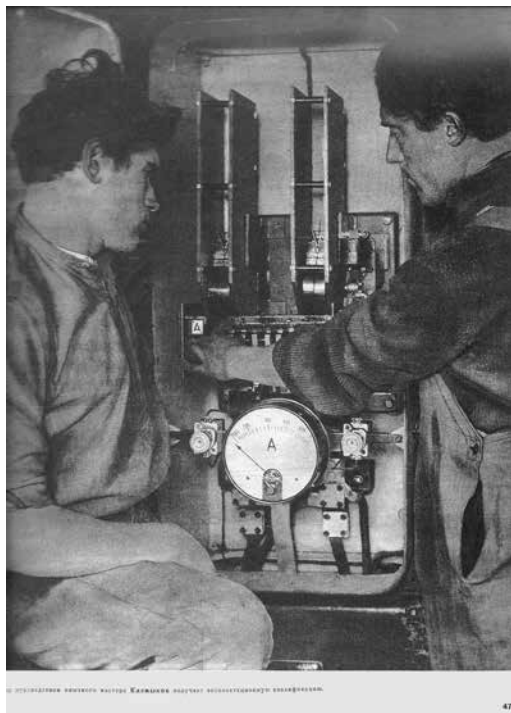


Fig. 5. *SSSR na strojke*, 1, 1932.  
Sotto la guida dell'esperto capo reparto Kalmykov  
riceve una qualifica di servizio operativo.

in basso. Tirati fuori da là e capitati qua pensarono: la nostra vita è finita. Invece la vita vera per loro stava solo cominciando. Qui si trasforma non soltanto la natura dei luoghi ma anche quella umana. Persone “perdute” si tramutano in lavoratori» (fig. 6).

Mi chiedo a questo punto, in conclusione, con Mitchell: «Si devono separare le immagini vere da quelle false, quelle sane da quelle malate, le pure dalle impure, le buone dalle cattive?»<sup>19</sup>. Il nostro compito, come critici della cultura, e lo dico sempre con Mitchell, è

<sup>19</sup> W.J.T Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in Andrea Pinotti, Antonio Somai-  
ni (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore,  
Milano 2009, pp. 99-133, qui p. 104.



Fig. 6. *SSSR na strojke*, 12, 1933.

quello di smascherare queste immagini, distruggere gli idoli moderni e svelare i feticci che rendono schiave le persone. Il fototesto offerto da *SSSR na strojke* costituisce un caso esemplare di costruzione artistica e coinvolgente di una narrazione finalizzata a sostenere la causa di un'ideologia che aveva trovato nello scarto sul piano mimetico tra la cosa stessa e la sua immagine (rappresentazione) il suo punto di forza. L'esperienza veniva vivificata attraverso l'uso dell'empatia: ricostruzione dell'esperienza di un'altra persona senza particolare valutazione della consapevolezza stessa, che portava a un elemento fondamentale per la *jouissance* del cittadino sovietico, la misteriosa fusione immaginaria con l'altro. Chi fosse l'Altro in questione è facile da intuire. L'etica era ovviamente sospesa, la retorica non si poneva il problema della verità o della menzogna, ma

quello del funzionamento. La falsità dell'immagine anche fotografica (dell'operazione) veniva accettata in nome della sua idealità (in nome dell'ideologia): falsità effettuale come verità ideale. La logica presentava come fatti realizzati elementi che erano ideologicamente auspicabili. Lo spazio era regolato da immaginario, desiderio, fantasia e le pagine di questa rivista ne costituivano uno tra gli archivi più ricchi e straordinari.

Fototesti di famiglia

Ritratti e paesaggi nel *Nuovo romanzo di figure* di Lalla Romano

Novella Primo

Papà prendeva sul serio l'arte della fotografia; aveva fatto imprimere in oro sulla rilegatura rossa dell'album il suo nome, con la dicitura: Dilettante Fotografo.

Lalla Romano

### *Fotografia e autobiografia*

Per quanti s'interrogano sul particolare statuto degli scritti di Lalla Romano, quasi tutti di chiara matrice autobiografica<sup>1</sup>, nonostante nessuno di essi possa qualificarsi *tout court* come autobiografia, i volumi fototestuali della scrittrice, noti come romanzi di figure<sup>2</sup>, rappresentano un caso particolare e semanticamente pregnante di una produzione che si pone al confine tra narrazione di sé e affresco familiare generando un tipo di scrittura scaturita dallo stretto e necessario connubio tra parole e immagini, caso alquanto infrequente – secondo queste precise

<sup>1</sup> Si legga ad esempio il saggio di Bruno Pischetta, «*Chi più intimo di noi a noi stessi, eppure chi più oscuro?*» *Lalla Romano e il genere autobiografico* in Giuliana Nuvoli (a cura di), *Lalla Romano scrittrice a Milano*, Atti del convegno, 1 e 8 giugno 2007, Università degli studi di Milano, Cesati, Firenze 2012, pp. 43-51. Occorre tenere presente che Lalla Romano non amava particolarmente che la sua scrittura venisse ricondotta *tout court* al genere autobiografico.

<sup>2</sup> Si fa riferimento, in particolare, ai seguenti testi di Lalla Romano: *Lettura di un'immagine*, Einaudi, Torino 1977; *La treccia di Tatiana*, Einaudi, Torino 1986; *Romanzo di figure*, Einaudi, Torino 1986; *Nuovo romanzo di figure*, Einaudi, Torino 1997; *Ritorno a Ponte Stura*, Einaudi, Torino 2000. Lalla Romano ha inoltre chiosato brevemente il volume fotografico di Max Nobile, *Terre di Lucchesia*, Pacini Fazzi, Lucca 1991 e quello con foto di Vincenzo Cottinelli, *Sguardi*, La Quadra, Brescia 1995. Anche le annotazioni poste intorno ai suoi dipinti si pongono entro lo stesso orizzonte di senso, come nel caso del catalogo di A. Ria (a cura di), *Lalla Romano. L'esercizio della pittura*, Einaudi, Torino 1995.

modalità – nella tradizione letteraria italiana. Proprio per questo l'attenzione dei critici intorno alla Romano si è soffermata particolarmente su questi romanzi<sup>3</sup> che, pur fruibili autonomamente, riteniamo complementari al resto della sua produzione, quasi un'integrazione visiva di quanto precedentemente descritto, in modo ecfrastico, unicamente con le parole, al termine di un lungo percorso letterario<sup>4</sup>.

La serialità degli scritti romaniani, inoltre, in cui si propone il medesimo sistema di personaggi ritratti in diverse fasi della vita, secondo un espediente topico delle saghe romanzesche<sup>5</sup>, ha permesso all'autrice di mantenere con i suoi lettori un dialogo a distanza di tempo, fidelizzandoli e concedendo loro la possibilità di unire differenti tasselli narrativi per ricostruire un unico itinerario biografico dal *corpus* complessivo dell'autrice (non c'è infatti coincidenza tra ordine di composizione dei libri e fasi della vita della Romano)<sup>6</sup> tale

<sup>3</sup> Su quest'argomento cfr. Epifanio Ajello, *Il racconto dei «brevi appunti»*. Per il Nuovo Romanzo di figure di Lalla Romano, «Lettere Italiane», LVII, 1, 2005, pp. 132-144 (poi rielaborato in Id., *Lalla Romano. Un romanzo di figure*, in *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, ETS, Pisa 2008, pp. 149-161); Flavia Brizio-Skov, *Immagine e scrittura nella narrativa di Lalla Romano*, in Marcello Ciccuto e Alexandra Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Baroni, Viareggio 1998, pp. 499-513; Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 207-210; Vincenzo Consolo, *Nei mari estremi con Lalla Romano*, «Belfagor», CCCVII, 1, 1997, pp. 199-201; Maria Grazia Cossu, *Scrivere con le immagini: l'esperienza di Lalla Romano*, «Bollettino Novecento», 1-2, 2012, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/cossu.html>; Giuliana Picco, *Lalla Romano. Parole e immagini*, «Bollettino 900», 1, 2001 <http://www.boll900.it/numeri/2001-i/>; Monica Farnetti, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia II*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 91-106; Antonio Ria, *Scrittura e fotografia*, Appendice a L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, Einaudi, Torino 1997, pp. 359-381; Cesare Segre, *Introduzione* a L. Romano, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1991 (in particolare le pp. I- LVIII). Si segnala inoltre che il presente contributo riprende (soprattutto per il secondo paragrafo) e rielabora una ricerca sui fototesti di Lalla Romano, i cui risultati sono già stati in parte pubblicati in Novella Primo, *Itinerari fototestuali in Lalla Romano. Note su un piccolo mondo familiare*, «Sinestesie», IV, 2006, I e II quaderno, pp. 67-77.

<sup>4</sup> Nancy Pedri (in *From Photographic Product to Photographic Text: Lalla Romano's Movement Away from Ekphrasis*, «Rivista di studi italiani», XIX, 2, 2001, p. 142) ha sottolineato l'importanza di questo diverso approccio all'immagine della scrittrice: «Il movimento della Romano, che si allontana dall'*ekphrasis* per avvicinarsi a una narrativa in cui il visuale sia predominante, sottolinea un passaggio cruciale nel suo approccio all'immagine fotografica» (tr. mia).

<sup>5</sup> Cfr. B. Pischetta, «Chi più intimo di noi stessi...», cit., p. 46.

<sup>6</sup> Ad esempio il romanzo *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) è incentrato sull'infanzia della scrittrice a Demonte, così come *Nuovo romanzo di figure* (1997); il

da ristabilire in qualche modo dall'intreccio dei diversi scritti un'unica *fabula* narrativa che segue Lalla da bambina per poi proseguire con la sua adolescenza, maturità e infine vecchiaia. Al suo pubblico, dunque, la scrittrice concederebbe – a partire dalla fine degli anni Settanta – la possibilità di dare un volto ad alcuni di quei personaggi (legati alla sua infanzia) che prima aveva solo immaginato (con una significativa transizione dall'immagine all'immaginazione) e di contestualizzarli nello spazio montano entro cui si svolgono le loro azioni. Con questo modo di procedere, conferirebbe veridicità documentaria a quanto sino a quel momento narrato. Le fotografie si pongono alla stessa stregua di tutti quegli inserti materici<sup>7</sup> che contraddistinguono la scrittura della Romano, costituiti da temi scolastici, pagine di diario, descrizione di disegni, quadri inseriti nel corpo della narrazione.

I fototesti romaniani sono autonomi in sé, ma anche in costante dialogo con il resto della produzione della scrittrice, proseguendo, con l'adozione di nuovi codici espressivi, il discorso sui personaggi delle sue opere, intrapreso prima con le parole, poi coi dipinti e, per ultimo, con le foto.

La ricerca di oggettività suggerita dal *medium* fotografico è però solo presunta in quanto l'operazione compiuta dalla Romano di ritrovamento (*inventio*), selezione e riordinamento (*dispositio*)<sup>8</sup> delle foto scattate dal padre Roberto attua un radicale capovolgimento della pretesa oggettività in una soggettività altrettanto marcata in cui le scelte compiute dall'autrice si semantizzano e appaiono finalizzate alla particolare visione che si vuole veicolare, trasformando un sottogenere di fotografia (come sono gli album familiari coi ricordi di Prima Comunione, compleanni, foto di gruppo varie) in un vero e proprio tema/genere letterario.<sup>9</sup>

periodo scolastico è ripercorso, solo tardivamente (1999) in *Dall'ombra; Una giovinezza inventata* (1979) descrive gli anni universitari a Torino; l'incontro con il marito è trattato soprattutto *Nei mari estremi* (1987) e così via.

<sup>7</sup> Cfr. C. Segre, *Introduzione* a L. Romano, cit.

<sup>8</sup> Per un'applicazione della retorica ai fototesti autobiografici cfr. Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», vol. IV, 7, 2014. Alcune pagine di questo contributo sono tra l'altro dedicate proprio a Lalla Romano.

<sup>9</sup> Sulla conversione degli album fotografici privati in opere artistiche cfr. R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., in particolare p. 230. Si legga anche Silvia Albertazzi, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze 2010.

Infatti se una lettura «visiva» della realtà è costante in tutti gli scritti della Romano, essa raggiunge esiti innovativi in riferimento alla fotografia, presente nei primi romanzi attraverso numerosi riferimenti ecfrastici per poi assumere una sua centralità e autonomia nei «romanzi di figure», singolari produzioni intermediali realizzate tra il 1975 e il 2000, in cui la scrittrice pubblica alcune fotografie del padre Roberto, relative alla sua infanzia, commentandole attraverso dei «brevi appunti».

Di fondamentale importanza, nella produzione narrativa della Romano, è quindi il momento di passaggio dalla descrizione alla visualizzazione dell'immagine che produce un genere testuale nuovo, definito dall'autrice come romanzo e però pubblicato da Einaudi nella collana «Saggi». È del 1997 *Nuovo romanzo di figure* che costituisce l'edizione riveduta e accresciuta dei precedenti *Lettura di un'immagine* e *Romanzo di figure* e che consideriamo pertanto la *summa* e il testo di riferimento principale tra i fototesti romaniani.

Già il raggruppamento delle foto per temi in sezioni, tutte titolate, prevede una sostanziale alternanza tra ritratti e paesaggi (es. *I cacciatori*, *La valle*, *Ritratto di signora*, *La società*, *L'inverno*), caratteristica questa che dalle foto si converte nella didascalia della Romano di cui ricordiamo la celebre dichiarazione del 1975: «In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione». Si tratta insomma di «brevi appunti» che suggeriscono «prospettive di lettura» a partire dal commento di foto comprese tra il 1904, anno del matrimonio dei genitori della Romano, e il 1914, quando l'autrice aveva appena otto anni. Dopo quella data le foto del padre Roberto significativamente si rarefanno, con una cesura netta segnata dallo scoppio della prima guerra mondiale.

Se la costruzione spaziale della foto appare studiata per adeguarsi alla natura principalmente cromatica dell'immagine, anche la scrittura illustrativa della Romano modifica il tradizionale rapporto gerarchico tra gli elementi sintattici (basti pensare all'abolizione della punteggiatura), con la conseguenza di una progressiva perdita di definizione del contorno referenziale degli oggetti a vantaggio di una rifrazione delle impressioni emotive. L'immagine genera una scrittura particolare paragonabile, nella sua struttura, alla sintassi onirica (già fonte di ispirazione della Romano per le giovanili *Metamorfosi*)<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> L. Romano, *Le Metamorfosi*, in Ead., *Opere*, cit. In questo scritto i riferimenti al vissuto romaniano sono però alquanto criptici a differenza della chiarezza dei romanzi di figure.

comunicando vaghezza e indeterminatezza e presentandosi isolata rispetto ad un contesto escluso dalla rappresentazione, ma del quale è possibile intuire l'esistenza.

La Romano considera le foto come un testo di cui è possibile proporre una lettura, convenendo con le teorizzazioni di Susan Sontag<sup>11</sup>, secondo cui è possibile conferire alla fotografia lo *status* di linguaggio.

La nostra attenzione si concentrerà su questi testi, ed in particolare sul *Nuovo romanzo di figure*, puntando il *focus* della riflessione sul fatto che le foto inserite siano opera del padre della scrittrice, Roberto Romano, e che – non a caso – la rievocazione del passato si leghi indissolubilmente alla ricorrenza della figura paterna in queste opere<sup>12</sup>.

Insieme all'autrice, anche noi possiamo scorrere le pagine di un particolare album fotografico che, anche se apparentemente tende a presentare tutti i membri della famiglia, nella prospettiva della Romano rappresenta innanzitutto un canale privilegiato di comunicazione con il padre che di queste foto è l'artefice. Ecco allora chiaramente individuabile l'affiorare di sentimenti di gelosia ogni qual volta altri familiari (la madre, la sorella...) sembrano contendersene i favori e, di contro, il costante desiderio dell'autrice di essere inglobata entro la sfera degli interessi del padre. La stessa scelta dell'ordinamento delle foto è la spia di questa priorità stabilita dalla Romano che, componendo questi romanzi, persegue una *quest* identitaria, con un'indagine sui membri della sua famiglia, di cui ricostruisce, sia pur in forma volutamente frammentaria, un segmento della loro vita<sup>13</sup>.

Ne *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), il romanzo che più di ogni altro ispira e motiva il *Nuovo romanzo di figure*, «il sentimento

<sup>11</sup> Cfr. Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, tr. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978, p. 128.

<sup>12</sup> Fondamentali a riguardo le osservazioni di Stefano Agosti (*L'immagine, la scrittura*, «Libri nuovi», VIII, giugno 1976, p. 3) secondo cui il vero «discorso del libro» è quello «di un uomo che attraverso l'occhio dell'obiettivo cerca inutilmente di avvicinarsi alla donna amata [...], e quello rappresentato da un occhio infantile che osserva questo affanno e questa ostinazione, e se ne fa depositario».

<sup>13</sup> Leggiamo a proposito dei luoghi d'infanzia: «In loro sono compresa io. La conoscenza di loro e di me, come non era veramente distinta allora, tanto meno lo è adesso» in L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, in Ead., *Opere*, cit., p. 867.

dominante dell'autrice era quello di essere arrivata tardi: quando il più importante era avvenuto. Il tempo meraviglioso era "quello di prima"<sup>14</sup>.

La stessa scansione tematica fatta dall'autrice nel romanzo è una periodizzazione che dalla concatenazione delle immagini riesce a generare un senso della continuità silenziosa che accompagna le singole esistenze di una famiglia.

Nell'opera *Un sogno del Nord*, fondamentale per comprendere la forma nuova di relazione istituita dall'autrice tra testo e immagine, la Romano definisce la sua infanzia «lontanissima, però soltanto secondo il calendario; per me è ancora viva, dunque in un certo senso addirittura presente, anche se per frammenti»<sup>15</sup>. Fra questi *sparsa fragmenta* le foto svolgono, di certo, un ruolo non secondario.

### *Ritratti virili sulle tracce paterne*

Si proverà quindi ad estrarre un percorso fabulativo dai «brevi appunti» o dalle «didascalie aggiuntive» che affiancano le foto di Roberto Romano, distinguendo tra paesaggi e ritratti, questi ultimi a loro volta relativi a singoli personaggi o a foto di gruppo, tutte rigorosamente in posa, come d'altronde inevitabile agli albori delle tecniche fotografiche. Si tratta prevalentemente di esterni, funzionali al racconto di una storia.

L'autrice ha dichiarato che «la ricerca essenziale è quella di scoprire chi era l'uomo che vi ha espresso se stesso e il suo mondo nel modo indiretto, lucido e insieme allusivo che è quello dell'arte»<sup>16</sup>. Le scelte compiute dal padre sono «appassionate, e in questo senso rivelatrici». Ad esse si sovrappongono però quelle dell'autrice che ne ha curato la selezione e l'ordinamento. Ecco perché non può non essere considerata semanticamente pregnante l'incipitaria sezione *I cacciatori* che permette all'io narrante di varcare i confini di un universo al maschile, rigidamente custode, come in una corporazione, dei suoi riti, preclusi ai non adepti (la caccia, lo spirito cameratesco, il momento del trionfo). Un'analogia impressione di stupito mistero dovevano esercitare sull'autrice anche le escursioni montane del padre. I

<sup>14</sup> L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 862.

<sup>15</sup> L. Romano, *Un sogno del Nord*, in Ead., *Opere*, cit., p. 1502.

<sup>16</sup> Id., *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. VII.

luoghi che egli attraversava erano come trasfigurati da un alone leggendario; in quanto irraggiungibili, essi ricevevano vita dalle parole del padre e ne perdevano invece il fascino «dopo». Leggiamo infatti:

Sulle montagne papà era stato a caccia, quando io non ero ancora nata, in certe famose spedizioni con Cino del Cornalè e gli altri cacciatori. Spedizioni che duravano dei giorni, dalle quali tornava con un trofeo di camosci. Papà andava ancora a caccia, «dopo», ma non erano più imprese memorabili. I nomi di quei monti, dal suono strano e misterioso come fossero in una lingua ignota, accompagnavano quelle imprese col loro eco<sup>17</sup>.

È da rilevare come il fascino della nominazione, della parola che crea, sia anche legato alla figura materna:

L'incanto era suggerito dal modo con cui la mamma nominava i luoghi, le persone. I nomi erano pronunziati da lei con espressione estatica, più che nostalgica: eppure fuggevolmente, come usava lei, così che apparivano e sparivano e sembravano più misteriosi<sup>18</sup>.

Dell'arte venatoria vengono fissati dal *click* fotografico i momenti di stasi, di appagata quiete quando l'atto di violenza è stato consumato, dopo l'uccisione della preda, spesso esibita nelle immagini come vittima sacrificale.

Un altro tratto distintivo rilevabile negli «appunti» che seguono alle figure è la compostezza, l'«aria tranquilla ma altera»<sup>19</sup> dei cacciatori, che sembrano quasi voler ribadire come il loro non sia stato un atto di violenza gratuita, ma una dimostrazione della loro capacità di dominare e controllare la natura, di difendersi dai suoi aspetti più irrazionali e ostili.

Nell'arte venatoria troviamo realizzata la sintesi di virilità, contatto con la natura, valori sodali. Entro uno spirito cameratesco si compie una tappa del processo di eroicizzazione del padre, la cui figura è qui, come in altri luoghi, contornata da un alone fiabesco<sup>20</sup>.

Quella che è anche una dimostrazione di forza e di superiorità, sembra però essere vissuta intimamente nella sua tragicità dal padre

<sup>17</sup> Id., *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 863.

<sup>18</sup> Ivi, p. 862.

<sup>19</sup> Ivi, p. 9.

<sup>20</sup> Qualche riferimento: «angolo selvaggio misterioso come una fiaba»; «la presenza del cane, in attesa o custode, allude al senso del luogo che è quello di una fiaba»; «lei sul mulo col garbo di una regina – regina o dama (di favola)»; «la cura e lo spessore pesante dell'arco racchiudono un piccolo paese di favola» (L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., *passim*).

della Romano, nella cui espressione ella nota ora «malinconia»<sup>21</sup>, un atteggiamento «severo, quasi triste»<sup>22</sup>, un'espressione «intensa, di sognatore con determinazione»<sup>23</sup>. È proprio questo uno degli aspetti maggiormente enfatizzati dalla Romano che fa del padre un «cacciatore contemplativo», forte ma non spietato, determinato e insieme romantico. Non a caso nella foto col «trionfo» in controluce e il fucile scarico (perché con la canna verso l'alto), l'autrice intravede un «senso allegro di autocanzonatura»<sup>24</sup>.

La malinconia, unitamente alla sensibilità artistica, è uno dei tratti distintivi della progressiva identificazione padre-figlia presente nel romanzo.

Oltre che dalla personale *quest* identitaria, la testualità della Romano si genera, nei romanzi per immagini, grazie alle mediazioni delle arti figurative entro cui la storia individuale e privata si salda con il più ampio contesto della storia della fotografia.

Infatti, sin dai suoi albori, la fotografia è stata considerata da molti un surrogato della pittura e, al tempo stesso, un mezzo potenziale per trascenderne i presunti limiti, specie nella registrazione dei particolari più minuti di un volto o di una scena. In questa sezione, e lungo tutto il romanzo, sono numerosi i riferimenti iconografici<sup>25</sup> come si può evidenziare dal seguente pensiero:

– la sagoma del cacciatore-tiratore affiancata dalla sagoma dell'albero, un vecchio olmo selvatico tutto nodi rabbiosi – insieme compongono un arabesco fortissimo – il roccione sul quale l'uomo è salito, l'alberello giovane, le montagne già nevoe inquadrano la figura emblematica: Cino dalla mira perfetta – posa studiata si capisce: con passione – passione rivissuta (allo stesso modo una ballerina di Degas è evocata nel suo scatto sapiente e senza sforzo) –<sup>26</sup>

<sup>21</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 5.

<sup>22</sup> Ivi, p. 9.

<sup>23</sup> Ivi, p. 19.

<sup>24</sup> Ivi, p. 7.

<sup>25</sup> Su questo argomento cfr. Cesare Segre, *Lalla Romano fra pittura e scrittura*, in *Lalla Romano pittrice*, a cura di A. Ria, Einaudi, Torino 1993, pp. 207-209. Altri esempi testuali: «L'immagine del paese è insieme minuta e sommaria, come le stampe antiche – così il disegno fiammingo delle siepi e dei campi»; «Realismo alla Courbet»; «Pecore come odalische di Ingres»; «La sua figura "alla Velázquez" è verista ma garbata» (L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., *passim*).

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

Quale importante *analogon* dell'immagine liberty della donna-fiore, ricorrente in altre sezioni del volume, troviamo qui la proposizione di un legame simbiotico tra il «cacciatore-tiratore» e un olmo «tutto nodi rabbiosi» che, congiunti, sembrano comporre un arabesco, mentre la posa di Cino è paragonata a quella di una ballerina di Degas. Non è inoltre forse casuale che nell'unico caso in cui un cacciatore è raffigurato nel momento di sparare, egli sia un personaggio esterno al microcosmo familiare della Romano, un amico del padre e non il padre stesso, in una significativa opposizione tra cacciatore tiratore e cacciatore contemplativo. Cino verrà anche ritratto in una «posa monumentale e giusta – la sontuosa natura morta (volpe e lepre) a spalle»<sup>27</sup>, ancora una volta entro una cornice paesaggistica dai tratti marcatamente aspri e ostili.

A «pitture di battaglie» sono infine ispirate le foto di gruppo celebrative, organizzate mediante una composizione ascendente nelle quali, secondo la lettura dell'immagine della Romano, la «selva delle canne» trova il suo *pendant* nei profili aguzzi dei cani da lepre. Le ultime due foto della sezione presentano inquadrature profonde che ulteriormente tendono a rarefare la violenza insita nella caccia a netto vantaggio dell'aspetto contemplativo.

Il tema venatorio si associa saldamente nell'immaginario della Romano alla sfera paterna, al punto che la scrittrice pone una maggiore enfasi nel commentare i casi in cui è lei stessa ad iscriversi entro questo tema. Sono fondamentalmente due, infatti le immagini di altre sezioni del volume, speculari a quelle già descritte sulla caccia. Nella prima è la stessa Lalla bambina ad essere sollevata in trionfo<sup>28</sup>, già assimilata entro la sfera vegetale quale bambina<sup>29</sup>. Dalla foto emerge tutto l'orgoglio del padre nel mostrare al mondo la figlia che sorregge amorevolmente, mentre nella seconda immagine (fig. 1) l'autrice è posta tra i trofei di caccia del padre.

La Romano così chiosa la foto:

nell'immagine del trofeo di caccia, la bambina viene assunta nel mondo virile, e non solo scherzosamente – è imbruttita, preoccupata: non ama i travestimenti; però sa di far parte di una natura morta eccezionale: i simboli di un

<sup>27</sup> Ivi, p. 15.

<sup>28</sup> Ivi, p. 99.

<sup>29</sup> Cfr. questa foto con un'altra molto simile inserita in L. Romano, *Ritorno a Ponte Stura*, Einaudi, Torino 2000, p. 29.



Fig. 1.

trionfo del padre – in una mano la pernice morta, con l'altra stringe la cinghia del fucile posato ai suoi piedi, attraversato dalla lepre morta – il cappello, di traverso, è quello di papà – per lui il travestimento significava desiderio di identificazione? – Murò, glorioso, mostra il profilo sapiente – <sup>30</sup>

Nella foto è particolarmente importante la disposizione delle figure che mira, come avviene spesso nelle immagini di Roberto Romano<sup>31</sup>, alla geometrizzazione dello spazio dove, entro un sottile gioco di luci e di ombre, sullo sfondo di un bosco, si staglia una composizione triangolare che vede alla sua base una lepre morta e ai restanti lati la bimba, ancora una volta pensierosa, e il cane Murò, di profilo, ieratico idolo di questi scenari fotografici. Un'atmosfera greve sembra

<sup>30</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 151.

<sup>31</sup> Su Roberto Romano fotografo cfr. Roberto Cassanelli, *Ritratto di borghese con «camera»*. Roberto Romano fotografo (1870-1947), in *Appendice a L. Romano, Ritorno a Ponte Stura*, cit., pp. 130-152.

prodursi dall'immagine, e anche la scrittura della Romano tradisce la perplessità di questo procedimento di assunzione «nel mondo virile» che postula un imbruttimento e un travestimento. Ad essere appagante è un senso di esclusività che verrà però messo in discussione in altre sezioni del libro, dove l'apparire di altre figure, sembra costituire una limitazione al rapporto totalizzante padre-figlia.

### *L'immagine della madre*

*Ritratto di Signora* è il titolo jamesiano scelto dalla Romano per la terza sezione del volume, dedicata alla madre e composta di sole quattro fotografie. La prima di esse è quella maggiormente associabile all'iconografia impressionistica: presenta una figura femminile elegante, vestita di bianco, con un ombrellino capovolto sullo sfondo di una strada polverosa. La donna, lontana dall'obiettivo fotografico, esce «dall'ombra». L'insistenza sul chiaroscuro non fa che ribadire gli effetti cromatici generati dal contrasto luce-ombra: «la strada è arida, polverosa – le ombre vi disegnano una trama leggera, immobile [...] anche l'ombra scura è leggera [...] la figura è quasi assorbita dall'ombra [...] lui non le aveva detto di uscire dall'ombra»<sup>32</sup>.

Un'altra foto (fig. 2) che assume una pregnanza particolare per l'autrice è rievocata anche nel suo libro *Inseparabile*. Quando l'immagine materna diventa l'Immagine assume una valenza consolatoria rispetto alla perdita della madre, rimanendo esposta significativamente sulla soglia di casa:

All'interno della porta di casa ho attaccato il grande manifesto dell'Immagine: mia madre giovane vestita di bianco, col suo vitino di vespa, l'ombrellino bianco: la fotografia che mio padre le fece sullo sfondo selvaggio del bosco in cima al castello di Demonte<sup>33</sup>.

Unitamente al processo di eroicizzazione del padre potremmo quindi notare un processo di progressiva angelicazione e astrazione della madre come suggerisce la stessa insistenza sul colore bianco

<sup>32</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 43.

<sup>33</sup> L. Romano, *Opere*, cit., vol. II, p. 917. Si sofferma su quest'*ékphrasis* a proposito di *Inseparabile* M. Cossu, *Scrivere con le immagini*, cit.



che ne sottolinea la sua Presenza quasi irreale rispetto alle notazioni aspre («sfondo selvaggio del bosco») e concrete («il castello di Demonte») dalla cui unione si realizza la foto stessa.

Considerando *Nuovo romanzo di figure* come il romanzo fototestuale complementare alla *Penombra*, possiamo provare a confrontare la descrizione ecfrastica della medesima foto nelle due opere:

Ma l'immagine che ora cercavo era della mamma sola. La mamma vestita di bianco, sullo sfondo dei pini, si appoggiava appena, con una mano, all'ombrellino. La vita sottile era chiusa da un'alta cintura con la fibbia d'argento. Se non possedessi la fotografia, avrei ricordato soltanto quella cintura. Era un nastro di «gros» a strisce pallide gialle e rosa, con la fibbia molto alta. La mamma ce la regalò poi per giocare. La camicetta era di pizzo, la gonna liscia, scampinata in fondo. Un poco sopra il polso ricadeva ampio e molle il pizzo arricciato. Il polso era esile, la mano magra e come stanca.

L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, in Ead., *Opere*, vol. I, cit., pp. 1022-1023.

Il bianco rende la figura incorporea, senza peso, sul fondo mosso e confuso – il «ramage» del ginepro spinoso contro l'abito bianco accentua il carattere di fiore dell'immagine – la forma è affidata alla linea – si rispondono le curve del braccio e del tronco sdoppiato – un accenno di profondità è dovuto al movimento ascendente nel bordo dell'abito, nelle linee della faccia – sul fondo scuro del pino e dei capelli la faccia ha un rilievo plastico – il sorriso è accennato, quasi concesso – c'è abbandono: da un fondo di malinconia affiora la fiducia – lei sapeva che quella foto era un atto (per quanto contemplativo di adorazione; ma non poteva sorridere più di così – nel linguaggio di quella contemplazione c'era anche «l'aurora di bianco vestita» (era un canone del gusto dell'epoca), ma non c'è romanza nell'immagine: la sua grazia è severa –

L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 49

Nella *Penombra* predomina il tono descrittivo, a denotare quasi uno sforzo della memoria che ha bisogno di dettagli precisi per confermare quanto ricordato: non a caso vi è anche un riferimento cromatico («strisce pallide gialle e rosa») che poi scompare nel *Romanzo di figure* in cui il bianco è, come di consueto, il (non)-



Fig. 2.

colore imperante. Inoltre prevale nel testo narrativo la focalizzazione sull'abbigliamento, a discapito della presentazione del paesaggio e delle riflessioni di tipo emotivo sui sentimenti della madre, appena suggerite nell'ultima frase che ne sottolinea la fragilità («polso esile», «la mano magra e come stanca»). La didascalia posta a commento delle foto integra più che sostituire la precedente *ekphrasis*: ovvero omette la descrizione minuziosa del vestito, parlando semplicemente di «abito bianco»; amplia il motivo della compenetrazione donna-natura, sia per il motivo della donna-fiore che per la corrispondenza tra braccia e tronco «sdoppiato»; decide di indugiare su quei particolari che possono aiutare a conoscere qualcosa del carattere e dei sentimenti materni: il «sorriso», un «fondo di malinconia», le forme del corpo e i lineamenti del volto appena suggeriti. Inoltre il testo di *Nuovo romanzo di figure*, essendo direttamente generato dall'immagine, accenna a qualche particolare metafotografico: la prospettiva

adottata («un accenno di profondità»), il linguaggio stesso usato dal padre «adorante» che si rifà anche a romanze musicali<sup>34</sup>.

Delle altre immagini, la maggior parte sono dei ritratti *en pleine lumière* di estrema grazia, che ci restituiscono un volto intenso ed enigmatico della madre della scrittrice la cui importanza non secondaria era già stata pienamente svelata nella *Penombra*. Le didascalie dedicate alla madre (quasi sempre indicata con la terza persona: «lei») sono quasi sempre volte a suggerirne l'infelicità, denotata dall'ombrellino capovolto nella foto o dall'espressione del cane Murò, o forse soltanto la stanchezza, ma rimandano comunque a un alone di mistero, di lontananza dagli altri e insieme di furezza.

### *Ritratti infantili e nuove figure*

La levità della parola si congiunge all'ombra e alla luce delle fotografie in immagini di estrema bellezza. Un enigmatico ritratto infantile della scrittrice è, ad esempio, posto in una significativa posizione liminare, precedendo l'inizio effettivo del volume *Nuovo romanzo di figure*. Quasi una posizione defilata, di chi scruta rimanendo dietro una tenda o di chi sbircia da un sipario prima che inizi la rappresentazione<sup>35</sup>. Tali impressioni a margine della foto sono del resto confermate dalle stesse parole dell'autrice. Innanzitutto nella didascalia viene sottolineato come si tratti di una «figura in un interno», laddove la quasi totalità delle foto ritrae spazi aperti, e soprattutto va rilevato che la figura emerga luminosa «dall'ombra».

È forse per questo che, ripubblicando *Romanzo di figure* col titolo *Nuovo romanzo di figure*, l'autrice sostituisce all'originaria foto di copertina in cui era raffigurata pensierosa presso una finestra, un'altra che pone, invece, come protagonisti i suoi genitori. L'enigmatico ritratto infantile della scrittrice sarà posto comunque in una significativa posizione liminare, precedendo l'inizio effettivo del volume. Quasi una posizione defilata, di chi scruta rimanendo dietro una tenda o di chi sbircia da un sipario prima che inizi la rappresentazione.

<sup>34</sup> Cfr. L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 918.

<sup>35</sup> È possibile confrontare questa foto con un dipinto degli anni Trenta raffigurante la sorella *Silvia controluce*, così illustrato dalla Romano: «Il profilo e una mano contro la finestra illuminata sono come un ritratto sottinteso» (*Lalla Romano pittrice*, cit., p. 122).



Fig. 3.

Lo stesso contrasto è ravvisabile in tanti altri ritratti familiari presenti nel *Nuovo romanzo di figure*: qui l'ombra non è più associata alla morte, ma sembra quasi precisare, ripetendoli, i contorni delle cose e – soprattutto delle persone – come avviene in una foto<sup>36</sup> che ritrae la Romano bambina col cerchio. L'immagine è considerata dalla scrittrice come emblematica dei nuovi equilibri venutisi a creare con la nascita della sorellina e suggellata dalla presenza ieratica (e dall'ombra) del cane Murò, più volte ricordato come nume tutelare della sua famiglia.

Il motivo dello specchio è spesso operante anche in numerosi dipinti di Lalla Romano, realizzati proprio guardando una figura riflessa. Di particolare interesse sono gli autoritratti allo specchio, spesso in carboncino su carta. Uno di essi (fig. 3), del 1923, è stato compiuto guardandosi ad uno specchio presente nella camera da letto dei genitori a Cuneo. L'autrice ricorda:

<sup>36</sup> Ivi, p. 160.

La luce veniva dalla finestra, riempita dai rami fioriti dei ciliegi. So che provavo una specie di felicità in questo esercizio che deve essere stato lungo e paziente, perché la puntina del disegno è ripassata più volte per creare un viso che con gli occhi chiusi diventava ermetico<sup>37</sup>.

Anche in questo caso un'immagine ha generato una scrittura (come avverrà con le foto paterne), prodotta a distanza di tempo, nei commenti posti dall'autrice nel suo catalogo di dipinti, quale utile, e poetica, chiosa alle sue stesse opere. Nell'opinione della Romano le linee del disegno, tendenti all'ovale, ben si armonizzano con la forma della cornice scelta dalla madre. Qui il quadro rivela un'intensa ricerca formale e una certa sensualità; altri autoritratti di quegli anni saranno realizzati con la stessa tecnica, ma con un'accentuazione di quella «malinconia di giovinezza» che caratterizza la scrittrice-pittrice, già segnata, secondo le sue affermazioni, da una severa «ruga del pensiero» nelle foto della sua primissima infanzia.

La sezione *L'altra* è invece dedicata alla rappresentazione di ritratti familiari, con l'aggiunta di un altro membro: la sorellina della protagonista. Così l'autrice commenta la foto di apertura della sezione:

«le déjeuner sur l'herbe»: analogia dell'impianto classico, dei toni freschi, delle ombre chiare, gli scuri nel fondo – la composizione chiusa ha il solito senso protettivo, qui impersonato dal padre – il sorriso della madre è assorbito dall'ombra del cappello nero fiorito di ortensie – sguardo spaurito della neonata – commento è il viso improvvisamente adulto della bambina in primo piano – <sup>38</sup>

Anche questa didascalia è ricca di significati: l'esordio si pone, ancora una volta, nel segno dei rimandi alle arti figurative, ma con l'intento precipuo di esibire i contenuti emotivi della scena. L'assenza di partecipazione di alcuni volti e la mancanza di una completa relazione dialogica tra gli sguardi svelano il disappunto dell'io narrante per il cambiamento degli equilibri familiari, disappunto ancora più chiaramente espresso nel commento ad un'altra foto<sup>39</sup> dove al legame madre-neonata si oppone quello tra Lalla bambina e il padre, con la proposta, stavolta, di un'identificazione Murò-bambina, entrambi imbronciati. Essa viene confermata anche da un passo tratto da *La penombra*:

<sup>37</sup> Il testo e l'immagine ad esso relativa (v. figura 3) sono tratti dal catalogo *Lalla Romano pittrice*, cit., p. 192.

<sup>38</sup> Ivi, p. 157.

<sup>39</sup> Ivi, p. 161.

In molte fotografie Murò appare come il mio custode. In una è accanto a me, nell'orto, seduto sulle zampe di dietro, il collo eretto; è fiero, consapevole della sua dignità. C'è una somiglianza tra il cane e la bambina. Entrambi hanno sulla fronte – rigida e scura quella di lui, bianca e convessa quella della bambina – un leggero corrugamento, un'ombra di malinconia<sup>40</sup>.

Nel *Nuovo romanzo di figure*, la scrittrice non manca, inoltre, di valorizzare altre inquadrature del padre fotografo che, in un momento «in cui si faceva strada l'aspirazione alla giustizia sociale»<sup>41</sup> offre alcuni scorci fotografici tra gli umili molto significativi, che andrebbero confrontati con le coeve scelte fotografiche dei veristi siciliani.

In *Nuove figure*, la seconda parte del libro fototestuale del 1997 costituita dalle foto aggiunte nel *Nuovo romanzo di figure* e anch'essa suddivisa in sezioni (*Dal principio, L'innocenza, Storia di me, Parenti, Grazia femminile, Ritratti, Luoghi, Celebrazioni, In chiusura*), prevalgono i ritratti con didascalie spesso più brevi di quelle precedentemente composte. Se *Romanzo di figure* dialoga strettamente con la *Penombra*, le foto aggiunte nella sezione *Nuove figure* aggiungono un inedito e significativo capitolo al romanzo fototestuale romano, integrando anche le descrizioni di personaggi presenti in altre opere, come ne *La giovinezza inventata*, la figura dello zio matematico Giuseppe Peano. La valenza dell'album è qui, forse ancor più che nella parte precedente, preservata: si affacciano immagini di persone della famiglia della Romano rimaste nello sfondo; si precisa la storia della sorellina Silvia di cui la scrittrice ama sottolineare che fosse stata «tenuta a balia» (a differenza della neonata Lalla rimasta a casa) in un contesto umile; viene più volte tratteggiata l'immagine della zia Carola, la cui effigie richiama i ritratti degli antenati; la figura materna è contornata insistentemente da particolari di lusso e armonia che tratteggiano la sua preziosità rispetto al contesto circostante.

Tra i ritratti che vengono inseriti in questa parte del libro si cita, a titolo esemplificativo, quello del dottor De Matheis (fig. 4): il suo avvento è colorato di tinte fiabesche («– il dottor De Matheis sulla slitta attaccata al suo cavallo bianco – ombra del cavallo sulla neve – in basso, quella del fotografo»)<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., pp. 949-950.

<sup>41</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. VII.

<sup>42</sup> Ivi, p. 321 e cfr. *La penombra*, cit., p. 1006: «Papà fotografo il Dottore molte volte, soprattutto sulla sua slitta, d'inverno. In una fotografia appariva seppellito sotto la neve. Blocchi



Fig. 4.

In tante altre immagini (e nei relativi commenti) prevale il ricorso alla geometrizzazione dello spazio per cui si crea, ad esempio, una «piramide affettuosa»<sup>43</sup> dedicata a figli di amici, come un monumento dalle cui differenti pose sembra essere suggerito il destino di ognuno dei membri della composizione fotografica paterna.

### *I paesaggi tra parole e immagini*

Lo stretto legame tra uomini e ambiente già prospettatosi nella *Penombra* e presente anche in altri romanzi come in *Pralève, la villeggiante* (1977), si precisa nei romanzi di figure.

di neve erano posati sulla coperta e sul suo berretto di pelo legato sotto il mento. Il cavallo Fido aveva anche lui una coperta scozzese. [...] Su tutto c'era l'aria assorta e sospesa dell'inverno. Per me il Dottore apparteneva soprattutto al tempo di prima: prima che io fossi nata».

<sup>43</sup> Ivi, p. 347.

Si accentua così quell'effetto di frammentazione del reale in istanti irrelati caratteristico della descrizione moderna che mira ad una forma di ricomposizione di quanto perduto. Nella Romano quindi ogni descrizione della natura è sempre improntata alla sua visione del mondo per cui ogni descrizione lascia sempre, in filigrana, vedere anche l'occhio di chi descrive, come ogni foto rivela comunque molto, oltre che del fotografato, anche del fotografo<sup>44</sup>.

Non stupisce, pertanto, che si assista ad un'intensificazione della presenza e quindi dell'importanza tribuita alla natura tra le pagine di questa particolare tipologia di romanzi composti dall'autrice negli ultimi anni della sua vita.

Anche qui le descrizioni hanno un sapore favolistico (ad esempio «la valle si chiude in fondo, solitaria, fantasiosa e non paurosa»)<sup>45</sup>, il riferimento alle montagne e alla loro lontananza precisa quel senso di apertura all'infinito, appena suggerito nel romanzo del '64, si materia spesso di confronti con le arti figurative (la natura viene cioè spesso descritta come fosse un'opera d'arte), favorisce lo snodarsi delle vite di chi, tra esse, vive dei momenti importanti:

– Demonte dall'alto [...] l'immagine del paese è insieme minuta e sommaria, come nelle stampe antiche – così il disegno fiammingo delle siepi e dei campi – le linee bianche, la strada e il fiume, hanno una funzione prospettica – il fiume (la Stura) ha un segno irregolare [...] le montagne hanno un carattere visionario, sognante; sembrano guardare al cielo, supine, tendono a svanire nella lontananza – il senso di apertura e vastità dà al paese e alla valle un alone di mistero e un senso di attesa: come a quello che ospiterà, o ha ospitato, una storia –<sup>46</sup>

profilo a onda del monte che la neve rende leggero e come assorto<sup>47</sup>

Un procedimento simile di accostamento tra immagine e scrittura si era realizzato anche nel catalogo *Lalla Romano pittrice*<sup>48</sup>, la cui

<sup>44</sup> Per la tematica ambientale in Lalla Romano associata all'*Ecocriticism* rimando a N. Primo, «Certi momenti fuggevoli della natura». *Sensibilità ambientale e contemplazione del paesaggio in Lalla Romano*, «Griseldaonline», 2011, <http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/lalla-romano-sensibilita-ambientale-paesaggio-primo.html> di cui si tiene conto in questo paragrafo del saggio.

<sup>45</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 21.

<sup>46</sup> Ivi, p. 27.

<sup>47</sup> Ivi, p. 67.

<sup>48</sup> Lalla Romano, *Lalla Romano pittrice*, cit. Per le raffigurazioni pittoriche di paesaggi si veda anche Antonio Ria, *Lalla Romano: paesaggi piemontesi: dipinti e disegni editi e inediti*,

prima sezione, dedicata alle vedute paesaggistiche, si apre con un olio su tavola del 1924, intitolato proprio *L'inverno* raffigurante un ambiente innevato con alberi e una montagna che la Romano definisce «Il mondo invernale, il mio mondo»<sup>49</sup>.

I numerosissimi riferimenti iconografici, motivati naturalmente dalla stessa attività di pittrice della Romano, presenti in *Nuovo romanzo di figure*, che proprio dalla lettura delle immagini trae la sua origine, sono una costante di tutte le descrizioni e fanno coesistere interpretazioni della natura modernamente arcadiche ad altre che dell'idillio rappresentano invece il rovesciamento.

– idillio pastorale visto come una composizione astratta – spazi e volumi di misura musicale – forme pure; pecore come odalische di Ingres – (p. 37)

nel vuoto tra i rami una lontananza tenera, delicata, ricorda le lontananze di Watteau nei «Campi Elisi» (p. 53)

– motivo di nudità tragica – la natura non è sempre idillio – l'animo di lui può identificarsi con una valle stretta, pietrosa, nera: segreta – (p. 39)

lo sfondo nebbioso, deserto – a destra case e siepi stecchite – registrato come immagine di desolazione: fatica, tristezza, destino oscuro – (p. 75)

Il *landscape writing* di Lalla Romano si piega quindi di volta in volta alle esigenze più specificamente letterarie o a quelle introspettive, specchio di uno stato d'animo interiore.

E se i rimandi artistici permettono di spiegare e quindi di leggere meglio la natura, quest'ultima diventa oltre che ispiratrice e generatrice di azioni (eroiche, amorose...), uno strumento per descrivere meglio altri personaggi della storia, come avviene ad esempio nel caso della madre della Romano, «donna-fiore»<sup>50</sup> o, in altri luoghi, dal «carattere

Torino, Biasutti, 2001 e per la raffigurazione di nature morte il volume *Nature morte e fiori*, a cura di A. Ria, Compagnia del Disegno, Milano 2002 e il recente catalogo *Il cibo nell'opera pittorica di Lalla Romano*, a cura di A. Ria, Grafiche Vecchi, Città di Orta San Giulio 2010.

<sup>49</sup> L. Romano, *Nuovo romanzo di figure*, cit., p. 36.

<sup>50</sup> «– la donna-fiore è qui armoniosamente sposata al paesaggio arido, aspro, eppure anche lieto: luminoso, avvolgente – la grazia di lei pare arrendersi a un sentimento (o è stanchezza?) –» (Ivi, p. 207).

di fiore», accostamento esteso anche alla stessa scrittrice da piccola («bambina fiore» dalla «veste a corolla») sino a giungere alla piena compenetrazione tra personaggi e natura nel seguente passo:

dev'essere maggio, di sera – erba alta, alberi (meli) giovani, inclinati – spazio illimitato, folto, fluido, non solido – anche lei reclinata, senza sforzo, nella posa antica (pisana, cinese) di sostegno e quasi offerta del bambino – non è stata cercata la monumentalità, piuttosto una comune freschezza vegetale: donna-albero, erbe fiorite, libere, luce soffusa, diffusa –<sup>51</sup>

O ancora in quello che vede la madre vestita di nero risaltare su una distesa di neve descritta attraverso una similitudine: «“lei” ha un movimento come di danza – spicca su quel prato di neve come un grande fiore esotico o un uccello nero – »<sup>52</sup>.

Di queste personali rielaborazioni del topico nesso paesaggio-stato d'animo rievochiamo infine quella in cui, in maniera esplicita la Romano considera il sentimento del paesaggio, qui per affinità con lo stato d'animo della donna raffigurata nella foto (fig. 5):

giovane donna elegante in un paesaggio romantico – non aulico però: uno stagno di campagna – il sentimento molto accentuato, è nel paesaggio stesso: i pioppi che si specchiano, le luci della sera riflesse nello stagno, la solitudine – la figura mondana, intrusa, per la sua indifferenza e compostezza, quasi solennità, misteriosamente s'intona a quella malinconia –<sup>53</sup>

Emblematica è l'immagine scelta dall'autrice per la sua conclusione. L'ambientazione è sempre quella privilegiata in questo volume: un paesaggio invernale, montano, innevato, chiara metaforizzazione di uno spazio favolistico e di un'«età dell'innocenza» il cui candore appartiene ormai solo ad un tempo già consumato:

– in chiusura, la foto più bella – immagine grandiosa di desolazione invernale, che appare definitiva – alberi scheletrici e ruscello semisepolto sotto la neve –<sup>54</sup>

In altri termini la particolare strategia combinatoria tra parola e immagine appare particolarmente efficace e congeniale alla sensibili-

<sup>51</sup> Ivi, p. 97.

<sup>52</sup> Ivi, p. 165.

<sup>53</sup> Ivi, p. 211.

<sup>54</sup> Ivi, p. 355.



Fig. 5.

tà visiva della Romano in quanto permette di rivelare l'ordito di un tenue tessuto narrativo che, pur nella sua dominante descrittiva, propone al lettore attento lo svolgersi di una storia familiare e insieme, grazie alla ri-composizione nella sfera artistica, di riannodare le fila di equilibri domestici, forse rimasti insoluti nella realtà.

Sfuggire alla tentazione di leggere i romanzi di figure come un gigantesco album dei ricordi non è certo facile. Ma se è innegabile la funzione delle foto come *aide-mémoire*, bisogna riflettere sul fatto che le immagini fotografiche e le didascalie ad esse correlate, offrano il succedersi discontinuo di potenti sintesi, siano schegge preziose di un tempo che ben lontano dall'essere un tempo ritrovato, come spesso è stato sostenuto, offre invece, al contrario, le intrecciate scansioni e le complesse tessiture di un tempo svelato. Difatti le foto appartengono tutte ad un periodo in cui l'autrice non era ancora nata o comunque era troppo piccola per serbare memoria autonoma di quanto viene raffigurato nelle immagini. Esse assumono cioè una funzione epifanica, non di ricordo, ma di sostituto di ricordi che l'autrice altrimenti non avrebbe potuto avere. Del

resto, come ha notato Cesare Segre: «Lalla Romano scrive per cogliere la verità, una verità che non si concede mai intera, bensì in occasioni, illuminazioni, epifanie, e che deve essere ricercata nella memoria»<sup>55</sup>.

Prevale, in genere, la tinta malinconica, come suggerito dal ricorrente motivo de *La ruga nel pensiero* che affiora nel volto di Lalla bambina e che definisce l'oggetto-foto come risarcimento postumo di ciò che si è irrimediabilmente perduto, rappresentato di volta in volta dal «tempo di prima», dall'infanzia e soprattutto dai genitori, compresi e visti solo a distanza di tempo, quando il dialogo può essere vissuto solo nella carta<sup>56</sup>.

Nel complesso la produzione fototestuale della Romano appare semanticamente affine al resto del suo *corpus* per i temi trattati, anche in questo caso legati alla sua dimensione privata e per la forma espressiva scelta che molto concede al silenzio, allo spazio bianco, alla prosa breve, in varie sperimentazioni di scrittura. Anche soffermandoci solo sulle produzioni di tipo fototestuale, possiamo notare un cambiamento nell'uso delle didascalie: nei *Romanzi di figure* il rapporto testo-immagine è 1:1, cioè ad ogni foto selezionata per il libro corrisponde una didascalia della Romano; nella *Treccia di Tatiana* vi è da una parte una maggiore narratività (si tratta della raffigurazione e narrazione quasi coesa di una festa di compleanno) generata dalle immagini, dall'altra i testi della scrittrice sono tutti più brevi, quasi delle olofrasi; infine in *Ritorno a Ponte Stura*, «piccolo romanzo visivo» vi è un breve racconto per ogni gruppo di foto e anche in questo caso si tratta della riproposizione di un album di famiglia.

Così scrive ad esempio l'autrice:

<sup>55</sup> C. Segre, *Introduzione* a L. Romano, *Opere*, cit., p. xi.

<sup>56</sup> Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, pp. 66-67: «Ciò che mi separava da molte di quelle fotografie era la Storia. Che cos'è la Storia? Non è forse semplicemente quel tempo in cui non eravamo ancora nati? Io leggevo la mia inesistenza negli abiti che mia madre aveva indossato prima che potessi ricordarmi di lei. [...] Il tempo in cui mia madre ha vissuto *prima di me*: ecco che cos'è, per me, la Storia (e del resto è proprio questo periodo che, storicamente m'interessa di più). Nessuna anamnesi potrà mai farmi intravedere quel tempo sulla scorta di me stesso (è la definizione dell'anamnesi) – mentre invece contemplando una foto in cui, bambino, essa mi stringe a sé, io posso risvegliare in me la dolcezza grinzosa del crêpe de Chine e il profumo della polvere di riso». Utili riflessioni sull'argomento anche nel volume di Michele Vangi, *Letteratura e fotografia*. Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald, Campanotto, Pasian di Prato 2005.

Cos'è essenziale, nei ricordi e rievocazioni? Ciò che sarà colto, rivissuto da chi non c'era. In fondo è la sola immortalità che ci compete. Ognuno sostituirà nomi e tempo, comunque, e saranno efficaci. [...] Un'infanzia eterna presiede ogni vita. [...] Nelle origini c'è già tutto quello che sarà. Non è determinismo, termine odioso, ma libertà. Parola sacra<sup>57</sup>.

Il microcosmo familiare descritto nel *Nuovo romanzo di figure* (e poi ulteriormente approfondito con le foto pubblicate nel 2000 in *Ritorno a Ponte Stura*) ha sicuramente i tratti di un «piccolo mondo» antico perduto e dai contorni fiabeschi. L'autrice ne è certo consapevole, ma non c'è ironia né volontà di dissacrazione nelle sue parole: è la conoscenza di quel mondo (identico, nella sua strutturazione affettiva fondamentale, a quello infantile di tutti noi) che le permette di specchiarsi al principio della sua stessa esistenza.

Tra l'immagine-sogno e l'immagine-narrazione, tra le ombre dei ricordi infantili e le fotografie della memoria si racchiude così il circolo artistico di Lalla Romano e, insieme, si verifica la retroversione del suo vissuto nelle foto, luogo reale del ricordo, da cui ella stessa attinge per risalire al momento della costituzione della propria identità.

«Che le parole salvino l'immagine»

Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia

Maria Rizzarelli

Dalla prima metà degli anni '50 con l'edizione fotografica di *Conversazione in Sicilia* (1953) e con la pubblicazione di *Un paese* (1955), nato dalla collaborazione di Cesare Zavattini e Paul Strand, passando per *La Divina Mimesis* (1975) di Pasolini e i *Racconti di figure* (1986) di Lalla Romano, fino ai più recenti casi di Antonio Moresco<sup>1</sup> e Alda Merini<sup>2</sup> è possibile rintracciare vari esempi fototestuali presenti nel panorama letterario italiano. Malgrado ciò la critica si è finora dimostrata abbastanza indifferente alla dimensione visuale di queste opere e ha di rado posto attenzione ai dispositivi iconotestuali messi in atto spesso dallo stesso autore. Eppure basta guardare all'opera di autori fondamentali come Vittorini, Pasolini e Sciascia per rendersi conto che la parte iconografica di alcuni loro testi (spesso fino ad oggi censurata) impone una rilettura più attenta alle retoriche visuali ad esse sottese.

In questa prospettiva, mettendo a fuoco tre esempi fototestuali diversi (*Conversazione in Sicilia*, 1953; *La Divina Mimesis*, 1975; *Cronache*, 1985) è possibile evidenziare alcune funzioni diegetiche della fotografia praticate nell'ambito della letteratura italiana del secondo dopoguerra. L'analisi della sintassi del montaggio e del *layout* della pagina, della scelta dei connettori e delle modalità in cui le didascalie danno voce a «ciò che nessuna fotografia può mai avere»<sup>3</sup>, oltre a lasciar intende-

<sup>1</sup> Antonio Moresco, *Zio Demostene. Vita di randagi*, Effigie, Milano 2005 e Id., *Zingari di merda*, fotografie di Giovanni Giovannetti, Effigie, Milano 2008.

<sup>2</sup> Alda Merini, *Colpe di immagini. Vita di un poeta nelle fotografie di Giuliano Gritini*, Rizzoli, Milano 2007.

<sup>3</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977, tr. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 95.

<sup>57</sup> L. Romano, *Ritorno a Ponte Stura*, cit., p. 126.

re implicitamente il giudizio estetico dell'autore rispetto alla fotografia, offre l'occasione di verificare come le immagini in ciascuna delle opere prese in esame possano farsi romanzo, cronaca, poema.

### *Conversazione illustrata*

Composta dopo una lunga redazione di circa tre anni, attraverso un reportage realizzato ad hoc in Sicilia nell'inverno del 1950 e con una costruzione accurata del *layout* di ciascuna pagina da parte dello stesso autore<sup>4</sup>, l'edizione di *Conversazione in Sicilia* con le fotografie di Luigi Crocenzi rappresenta un caso esemplare e al tempo stesso unico.

Il volume, pubblicato da Bompiani nell'inverno del 1953 come libro strenna, riceve una pessima accoglienza dalla critica. I lettori degli anni Cinquanta, per i quali *Conversazione in Sicilia* era già stato consacrato come il *best-seller* della letteratura resistenziale, si trovano di fronte ad un'opera di sconvolgente modernità e non riescono a coglierne il fascino e il valore. Persino un lettore d'eccezione come Eugenio Montale, per di più grande amico di Vittorini sin dal periodo fiorentino, insinua qualche dubbio nella nuova confezione del romanzo, su questa trasformazione del «libro documento» in «libro cosa», e avverte il lettore che si troverà di fronte all'inattesa richiesta di «compromesso» fra la Sicilia immaginaria, disegnata tra le pagine di *Conversazione*, e «l'isola reale» resa visibile dall'apparato fotografico<sup>5</sup>.

Enrico Falqui mette addirittura in dubbio l'utilità dell'accostamento di immagini ai testi:

<sup>4</sup> Per una puntuale ricostruzione della storia redazionale di questa edizione di *Conversazione in Sicilia* si rimanda a Maria Rizzarelli, *Postfazione* a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi (Bompiani, Milano 1953), ristampa anastatica, Rizzoli, Milano 2007, pp. V-XIX.

<sup>5</sup> Cfr. Eugenio Montale, *L'arte e la vita*, «Corriere della sera», 31 dicembre 1953-1 gennaio 1954, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1615-1620. Sergio Antonelli, prima di esprimere il suo giudizio, pone la questione in modo inequivocabile: con questa nuova edizione ci si trova di fronte a «un *aut aut*: o la *Conversazione* era già un libro riuscito prima, e allora non aveva bisogno d'un complemento per risultare valida, o è un libro riuscito adesso, per l'opportuno sussidio delle fotografie, e allora prima era in difetto», e siccome pare unanime la propensione per la prima ipotesi, la reazione iniziale è quella del «rimpianto» e della «diffidenza» (S. Antonelli, *Il primo Vittorini*, «Belfagor», 1, 31 gennaio 1955, p. 90).

Un'opera letteraria ci guadagna o ci perde, in quella che è la sua essenza e la sua autonomia artistica, ad essere illustrata? L'abbellimento e l'arricchimento che le si vogliono conferire mediante le illustrazioni non distolgono dall'intelligenza del testo col loro intersecarsi e sovrapporsi; sicché in definitiva non provocano uno smorzamento e quasi un impoverimento del testo stesso?<sup>6</sup>

Se l'illustratore fosse un grande artista – continua Falqui – entrerebbe «in gara con lo scrittore»; se non lo fosse le immagini costituirebbero «un peso morto, un ciarpame, un ingombro» nei confronti del testo. Qualora le personalità dei due, illustratore e scrittore, fossero alla pari, in ogni caso «ci si troverebbe di fronte ad una duplice espressione», senza che parole e immagini riescano ad integrarsi perfettamente a causa della «disparità dovuta» all'appartenenza a due codici differenti<sup>7</sup>.

Se dunque, appena pubblicata, quest'edizione rimane pressoché ignorata dal pubblico, e – come ha notato giustamente Michele Cometa – per lungo tempo questo classico appartenente al canone è stato oggetto della rimozione della sua «dimensione iconotestuale»<sup>8</sup>, la critica più recente riconosce ormai il suo valore e non sfugge al suo fascino: non vi è studio monografico rivolto all'opera di Vittorini che non vi faccia cenno e non ne ammetta l'importanza. Già nel '74 Maria Corti, nella prefazione al volume delle *Opere narrative* di Vittorini, assegna all'edizione illustrata di *Conversazione* il senso di un «grande esperimento»<sup>9</sup>; nell'apparato delle note, compreso nello stesso volume e curato da Raffaella Rodondi, se ne sottolinea la rilevanza e si individua nella coraggiosa operazione vittoriniana di rimettere mano al suo «testo sacro» la volontà di proporre una moltiplicazione dei piani di lettura del romanzo<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Enrico Falqui, *Il fotografo e il poeta*, «Tempo», 26 gennaio 1954, ora (con il titolo «*Conversazione in Sicilia*» illustrata) in Id. *Novecento letterario*, tomo IV, Vallecchi, Firenze 1972, p. 752.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>8</sup> Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Vincenzo De Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma 2011, p. 86.

<sup>9</sup> Maria Corti, *Prefazione* a Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. I, Mondadori, Milano 1974, p. XXXV.

<sup>10</sup> Cfr. Raffaella Rodondi, *Note ai testi*, *ivi*, p. 1208. Si vedano inoltre i più recenti studi che seguono alla pubblicazione della ristampa anastatica: Heike Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, «Rivista di letteratura italiana», 2, 2007, pp. 87-104; Bart Van Den Bossche, Jan Baetens, *Conversazioni Istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, «Testo», 65, gennaio-giugno 2013, pp. 95-104.



La sperimentazione fototestuale di Vittorini, in realtà, si può fare risalire a un decennio prima, già ai tempi della redazione di *Americana* (1941) e de «Il Politecnico». Se l'antologia curata dallo scrittore in virtù della presenza dell'apparato iconografico poteva far dire a Umberto Eco che si trattava di un'opera multimediale<sup>11</sup>, il «Politecnico» rappresenta senz'altro l'officina all'interno della quale si compie l'apprendistato fototestuale che permetterà a Vittorini la progettazione e la realizzazione di *Conversazione illustrata*. Dentro la gabbia del menabò della rivista einaudiana lo scrittore inserisce costantemente delle fotografie con una funzione eminentemente narrativa e non soltanto illustrativa, grazie alla collaborazione di Albe Steiner impara a scegliere la collocazione, il taglio e soprattutto le didascalie. È proprio fra le pagine di quel settimanale, del resto, che fa il suo esordio il giovane Luigi Crocenzi e in nome della comune fede nella utopia del foto-romanzo si cimenta l'amicizia con Vittorini. Nella didascalia di *Andiamo in processione*, uno dei quattro racconti fotografici pubblicati sulla rivista<sup>12</sup>, si legge infatti una definizione che prelude alla composizione dell'edizione illustrata di *Conversazione*:

Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come *movimento*. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di *accostamento* fra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'*accostamento*. È il primo però a cercarlo su una misura già abbastanza lunga ed organica<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Umberto Eco individua proprio nella scelta iconografica l'elemento più innovativo dell'antologia, nel suo saggio *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, «Comunicazione di massa», 3, 1984, ora in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, p. 284: «Il libro era multimediale. Non solo libro di brani letterari e raccordi critici, ma anche una superba antologia fotografica. Immagini prese dai fotografi del New Deal che lavoravano per la Works Progress Administration. Insisto sulla documentazione fotografica perché ho saputo di giovani che all'epoca furono culturalmente e politicamente rigenerati proprio dall'impatto di quelle immagini, di fronte alle quali provarono il sentimento di una realtà diversa, e di una diversa retorica, ovvero di una antiretorica».

<sup>12</sup> E. Vittorini, *Italia senza tempo*, «Il Politecnico», 28, 6 aprile 1946, p. 2; *Occhio su Milano*, «Il Politecnico», 29, 1 maggio 1946, pp. 13-15; *Andiamo in processione*, «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, pp. 54-59; *Kafka City*, «Il Politecnico», 37, ottobre 1947, pp. 10-11.

<sup>13</sup> *Andiamo in processione*, cit., p. 54. La didascalia è stata quasi sicuramente scritta da Vittorini.

La preziosa collaborazione con Luigi Crocenzi si incrina però al momento della pubblicazione di *Conversazione*, perché in fondo lo scrittore non vuol cedere al fotografo la «regia» del testo; quella di Vittorini è una concezione «cinematografica» della fototestualità, che implica un mancato riconoscimento del valore estetico della fotografia:

A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale. Il valore, il tipo, la qualità, intendevo determinarli per mio conto. Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'accostamento tra le foto, anche le più disparate, ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo, o un valore documentario. Nell'accostamento delle foto, nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra, giungevo alle frasi narrative. Ed era annullando i valori delle singole foto o comunque sciogliendoli ch'io potevo ottenere quei nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica, trasformabile, come se contenesse dei progetti di rinnovamento<sup>14</sup>.

Da questo punto di vista basta guardare la complessità e l'invasività dell'apparato didascalico per rendersi conto della preminenza che la dimensione verbale continua ad esercitare su quella visuale. Del resto, il valore cruciale della didascalia doveva essere chiaro a Vittorini sin dal dopoguerra quando nei primi mesi della liberazione dirige la redazione milanese dell'«Unità». Stando alla testimonianza di Gian Carlo Pajetta, egli si getta in quell'esperienza con entusiasmo e appassionata ingenuità, ma senza rinunciare al suo ruolo di scrittore, del quale sembra invece sentire tutte le responsabilità:

Ricordo come allora «l'Unità» di Milano uscisse in una vecchia tipografia dalle macchine logore che facevano sì che l'immagine posta vicino alla testata visse quasi soltanto della didascalia. Il giorno che pubblicammo la fotografia del matrimonio di un gappista, ne uscì una macchia nera, quasi simile alla fotografia del giorno prima o del giorno dopo che voleva rappresentare una fucilazione. Vittorini doveva scrivere quelle didascalie. Quasi tutta la sua giornata

<sup>14</sup> E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, «Cinema nuovo», III, 33, aprile 1954, ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 1997, pp. 200-202.

era tormentata da quel pensiero, era come se cercasse un verso che qualche volta non riusciva a piacergli. E non trovava strano (o forse lo trovava, ma non poteva farne a meno) di lasciarci, quasi fuggendo la sera, con un biglietto in cui stava scritto «aggiustatelo voi, io non ho trovato le parole». E poi il giorno dopo a spiegarmi che per lui una didascalia non era come per un altro giornalista, come per uno di noi che non era neppure giornalista: soltanto un paio di righe, sotto un'immagine spesso incomprensibile<sup>15</sup>.

È proprio nell'analisi dell'accurata costruzione dell'apparato didascalico che è possibile cogliere il senso dell'operazione vittoriniana e il multiforme modello fototestuale dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. In altri termini, quel che dichiara l'autore a proposito del valore estetico delle immagini e della funzione che il montaggio assume nel processo di risemantizzazione di ciascuna di esse in vista della riscrittura del suo capolavoro trova la sua realizzazione nella scelta di una doppia tipologia di didascalie. La maggior parte delle fotografie presenti all'interno delle pagine sono accompagnate da indicazioni toponomastiche, che hanno l'esplicito compito di ancorare il testo alla geografia del contesto, per consentire all'autore di prendersi «la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza»<sup>16</sup> che gli era stata imposta dal timore della censura fascista nella prima edizione del '41. In realtà, anche all'interno di questa gamma di connettori<sup>17</sup> dall'apparente valenza documentaria si insinua però un dialogo profondo con il romanzo, che ispira maggiormente la seconda tipologia di didascalie definite dallo stesso Vittorini «testatine»<sup>18</sup>. Si

<sup>15</sup> Gian Carlo Pajetta, *Anche un militante*, «Il Ponte», 7-8, luglio-agosto 1973, ora riportato in una nota da Raffaella Rodondi in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 209.

<sup>16</sup> E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 200.

<sup>17</sup> Come esempio metodologico di analisi dei fototesti autobiografici e in particolare per ciò che riguarda la funzione dei connettori cfr. il saggio di Roberta Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», 7, maggio 2014, <http://www.Between-journal.it/>.

<sup>18</sup> Cfr. Elio Vittorini, *Lettera a Benedict Rizzuto* (21 novembre 1953), in Id., *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Einaudi, Torino 2006, p. 127: «Le raccomando la lettura di *Conversazione in Sicilia* (*In Sicily*), come il libro da cui Lei può trarre tutti gli elementi (i cristiani e i pagani, i primitivi e i modernissimi, gli individualistici e i sociali) della mia concezione della vita. Negli altri miei libri Lei può trovare approfondimenti e sviluppi di questo o quell'elemento, ma in nessuno troverà più tali elementi tutti insieme e tutti coesistenti. Forse le farebbe comodo avere una nuova edizione di *Conversazione in Sicilia* che sto preparando (sempre con l'editore Bompiani) con circa

tratta di citazioni del romanzo che fungono da titoli di testa dell'intera pagina (proprio come nel menabò delle riviste – e l'esperienza della direzione del «Politecnico» è fondamentale). Ma la distinzione a volte fra i due tipi di didascalie si attenua proprio laddove appare evidente che la dimensione simbolica e archetipica di alcune figure non viene annullata, quanto piuttosto rafforzata, dalla presenza delle fotografie. Le immagini che rappresentano la serie delle madri, (commentate dalle didascalie «Madre a Siracusa», «Madre a Caltanissetta», «Madre a Serradifalco», «Madre negli Iblei orientali» e «Madre a Pietraperzia»)<sup>19</sup> che culmina con la foto della «Madonna a cavallo (Scicli)», costituiscono in fondo le infinite declinazioni dell'archetipo materno delle «città del mondo» siciliane a cui lo scrittore scioglie il suo canto. Del resto, a rafforzare il valore fondamentale rappresentato all'interno della narrazione dall'incontro con la signora Concezio-ne anche la testatina «Mia madre» (con la variante «E mia madre») si ripete ben quattro volte nel corso di tutta la seconda parte del romanzo.

La funzione di connessione e di sintesi delineata da questa tipologia di didascalie nell'*interplay* fra parole e immagini è più forte rispetto alle altre e sembra suggerire come questa sintesi finisca per attribuire alla colonna visiva ancora una condizione di subalternità rispetto alla dimensione visuale. In altri termini, a giudicare dalla complessa rete di testi che incorniciano le immagini, sembrerebbe che per Vittorini valga ciò che afferma Susan Sontag e cioè che «le parole parlano più forte delle immagini»<sup>20</sup>. La prima testatina, «come mai avuta un'infanzia in Sicilia»<sup>21</sup>, finisce per esempio per attribuire alla foto del ragazzino di Scicli collocato nelle pagine del prologo degli «astratti furori» una chiara identificazione con il protagonista e amplifica e sottolinea la dimensione memoriale del viaggio di Silvestro. La porzione del testo scelta come intestazione focalizza, infatti, l'attenzione sulla meta e sulla motivazione del viaggio del protagonista

duecento fotografie prese in Sicilia di recente. Gli elementi in questione vi sono, per così dire, sottolineati, ciascuno nella sua immagine poetica, sotto forma di testatine, nell'alto delle pagine. Solo che l'edizione sarà pronta non prima dell'altro mese. Avrebbe dovuto essere un'edizione strenna per il Natale, e può darsi che invece esca dopo il Natale».

<sup>19</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 54, 56, 61, 73, 86.

<sup>20</sup> S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 95.

<sup>21</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 8.

(il recupero memoriale dell'infanzia), anticipandone il risultato nella ricomposizione fotografica del tempo perduto.

In alcuni casi però Vittorini pare davvero affidarsi al linguaggio muto delle immagini e lascia parlare le fotografie. Per fare un altro esempio, la sequenza degli scatti che illustrano la terza parte accentua e rafforza visivamente l'asse lungo il quale si distende il percorso. «La Sicilia di buchi nella roccia» viene visitata da uno sguardo che si muove su sentieri disegnati da scale e ripidi pendii, i cui fotogrammi anche nella scelta dell'angolazione della ripresa, sempre dall'alto o dal basso, raccontano la verticalità del movimento. Inizialmente il cammino di Silvestro accanto alla guida materna appare come un'immersione nei gironi del «mondo offeso», in quelle case scavate nella roccia dal cui buio emergono appena i volti rarefatti dei reietti della terra.

L'inversione della direzione del percorso, prima verso il basso poi verso l'alto, è segnata dall'*incipit* del capitolo ventottesimo:

Ora non si scendeva più lungo il monte di case, si risaliva per un altro fianco, dal fondo del vallone, si andava verso il sole e la musica di zampogna come nuvola o neve, in alto<sup>22</sup>.

Vittorini sceglie di sottolineare l'inizio del movimento ascendente innestando al centro di questo capitolo tre foto che occupano per intero le pagine<sup>23</sup> senza alcuna testatina, raffigurando tutte un percorso in salita: la prima, peraltro bellissima, è un'inquadratura dall'alto, a precedere, di una figura che si arrampica su una ripida strada di Nicosia. Un fascio di luce lambisce il fianco di un uomo, che rimane però completamente immerso nell'ombra proiettata dall'alto muro. Nella pagina accanto due immagini di Ragusa Ibla – due scalinate riprese dal basso – sembrano proprio le inquadrature in soggettiva del cammino che Silvestro si appresta a percorrere nelle pagine seguenti. Dunque non soltanto l'iconografia, ma anche le scelte stilistico-linguistiche del discorso fotografico dialogano intensamente con la tessitura del romanzo.

<sup>22</sup> Ivi, p. 127.

<sup>23</sup> Cfr. ivi, pp. 128-129.

### *Appunti per un poema fotografico*

Rispetto alla vittoriniana *Conversazione illustrata*, la struttura del fototesto della *Divina Mimesis* di Pasolini sembra implicitamente contenere una maggiore consapevolezza del valore espressivo delle immagini, la cui sequenza viene a costituire una forma molto originale di «poema fotografico»<sup>24</sup>.

In un autore come Pasolini, sempre attento alle incursioni nei territori della visualità (si pensi alla sua opera grafica e cinematografica), stupisce il precedente disinteresse nei confronti del linguaggio fotografico. Nei saggi raccolti in *Empirismo eretico* la fotografia è citata sempre in funzione del cinema, come parte del linguaggio filmico. Pasolini stesso, del resto, nelle rare occasioni in cui è stato interpellato in proposito ha confessato candidamente la propria indifferenza. Nell'intervista di Italo Zannier, pubblicata sulla rivista «Fotografia» nel dicembre del 1959, risponde in modo laconico, con frasi secche e asciutte, e si sofferma un po' di più soltanto per spiegare i «motivi estetici» della sua «attività cinematografica»<sup>25</sup>. Anni dopo, nel 1972, alla domanda se fosse realmente interessato alla fotografia e alla sua storia, replica:

Confesso di no, ho scoperto la fotografia e ho iniziato a seguirla solo quando mi sono trovato a dover girare un film. Solo allora mi sono sorti problemi di inquadratura, ho cominciato a vedere del materiale in proiezione<sup>26</sup>.

In realtà, se è vero che manca da parte di Pasolini una riflessione teorica sullo status estetico della fotografia, è anche vero che alcuni indizi, di cui certamente il più macroscopico è rappresentato dalla *Divina Mimesis*, lasciano supporre un tardivo accostamento alla narrazione fototestuale. Oltre ad alcuni casi di tematizzazione della fotografia all'interno di opere coeve al periodo della stesura del poema pasoliniano<sup>27</sup>, l'utilizzo di numerosi scatti fra i materiali di riuso

<sup>24</sup> Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Einaudi, Torino 1975, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, p. 1149.

<sup>25</sup> P. P. Pasolini, *Dieci domande a Pier Paolo Pasolini* (1959), in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, p. 2764.

<sup>26</sup> P. P. Pasolini, *Evoluzione della mia poetica fotografica* (1972), in Id., *Per il cinema*, cit., p. 2793.

<sup>27</sup> Si veda per esempio l'ossessione del personaggio di Odetta per l'album con le fotografie di famiglia in *Teorema* (1968) o la citazione della foto del lager che viene evocata come setting del sogno di Rosaura nel terzo stasimo di *Calderón* (1967-1973).

del film di montaggio *La Rabbia* e la virtuale struttura fototestuale di *Petrolino*<sup>28</sup> permettono di cogliere il senso dell'esperimento del «poema fotografico» e impediscono di considerarlo come un caso isolato di racconto fotografico. Del resto, già alla fine del decennio precedente Pasolini aveva collaborato alla redazione di due libri fotografici: *Rome* (1959) di William Klein e *Donne di Roma* (1960) di Sam Waagenaar<sup>29</sup>. In entrambi i casi aveva scritto dei testi (molto brevi per il primo, e piccoli racconti nel secondo) a commento degli album dedicati a una città di cui all'epoca era divenuto, con i suoi romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, il cantore ufficiale.

Dalle dichiarazioni contenute nella *Prefazione* della *Divina Mimesis* si ha l'impressione di trovarsi di fronte (come nel caso della coeva *Nuova gioventù*) ad un'opera bipartita, presentata al lettore in due forme:

*La Divina Mimesis*: do alle stampe oggi queste pagine come un «documento», ma anche per fare dispetto ai miei nemici: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.

*Iconografia ingiallita*: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) «poesia visiva»<sup>30</sup>.

La prima forma (intitolata nel paratesto *I primi 2 canti della «Divina Mimesis»*) esibisce i frammenti e gli appunti come relitti, materiali inerti, segni di un passato e di un passaggio, strati che si accumulano mantenendo visibile, come si legge in altre pagine, la propria «stratificazione»; la seconda, *l'Iconografia ingiallita (per un «Poema fo-*

<sup>28</sup> Per un discorso più completo sul rapporto fra *La Divina Mimesis*, *La Rabbia* e *Petrolino* cfr. Maria Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, «Between», 7, maggio 2014, <http://www.between-journal.it/>. Un'interessante analisi delle foto di Pasolini realizzato da Dino Pedriali su commissione del poeta, pochi giorni prima della sua morte e destinate probabilmente al progetto *Petrolino*, si legge in Marco Antonio Bazzocchi, *Pasolini ritratto da Dino Pedriali*, «Doppiozero», 14 giugno 2011, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali>.

<sup>29</sup> Ho potuto consultare questi volumi grazie al lavoro di ricerca di Corinne Pontillo, che ha dedicato la sua tesi di laurea all'interessante e originale indagine sul rapporto fra Pasolini e la fotografia, dimostrando attraverso un accurato pedinamento dei testi che il disinteresse dello scrittore nei confronti di questo linguaggio visuale è soltanto apparente e che in molte sue opere sono presenti piccoli indizi che spiegano poi la scelta della struttura fototestuale della *Divina Mimesis*.

<sup>30</sup> P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1071.

*tografico*»), sembra superare (anche se solo programmaticamente)<sup>31</sup> la magmaticità dell'altra nel *format* «quasi leggibile» di «poesia visiva». Colpisce che, seppure la critica abbia spesso considerato *l'Iconografia ingiallita* un'appendice al testo, l'autore non la definisca mai come tale, ma al contrario attribuisca ad essa una funzione non subordinata alla dimensione verbale («meglio che di una illustrazione») e una forma in qualche modo più compiuta, perché «assai leggibile». Se è vero che gli altri frammenti metatestuali non contengono alcun accenno alle foto, è anche vero che al loro interno è possibile scoprire la *ratio* dell'inserzione della sequenza iconografica. Nella *Nota n. 1*, datata 1964, che contiene forse la più esplicita descrizione del progetto della *Divina Mimesis*, si legge:

alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)<sup>32</sup>.

È probabile che il montaggio della sequenza iconografica si sia presentato a Pasolini come la soluzione più coerente per offrire in estrema sintesi la «topografia temporale completa» della stratificazione di passato e presente narrata nella dialettica rappresentazione del suo Virgilio e del suo Dante (il Pasolini degli anni '50 e quello degli anni '70), nella straziante drammaturgia che mette in scena il confronto fra i due scenari che si presentano ai loro sguardi. In altri termini, gli scatti scelti e accostati gli uni agli altri, probabilmente a causa dell'immanente ontologia frammentaria della fotografia, si prestano meglio delle parole a rappresentare i materiali di composizione dell'opera «da farsi». La fotografia inoltre per la sua intima na-

<sup>31</sup> Su questa dimensione insiste Carla Benedetti sottolineando la funzione progettuale della preposizione «per» che compare nel titolo dell'*Iconografia ingiallita per un «Poema fotografico»*, (Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 160). A tal proposito si veda anche la *Prefazione in forma di dialogo* di Carla Benedetti e Antonio Tricomi, in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Transeuropa, Milano 2011.

<sup>32</sup> P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1117.

tura melanconica, per la sua capacità di portare i segni del tempo nel suo ingiallirsi, incarna perfettamente lo sguardo pasoliniano lacerato e conteso fra lo scenario del presente e quello del futuro.

È interessante notare, inoltre, la dislocazione delle didascalie in fondo al testo, come se il poema fotografico possa essere letto senza l'ausilio di alcuna parola. Esse vengono allontanate dalle fotografie anche dalla presenza del *Piccolo allegato stravagante* che segue le foto e precede l'elenco delle indicazioni cronotopiche delle immagini. Le didascalie sembrano avere in questa strutturazione dell'impaginazione il senso di una conclusione, in cui viene esposta la loro funzione di residui della sintesi operata dalla traduzione del testo in immagini. Esse fanno da *trait d'union* fra la dimensione visuale e quella verbale e, nell'esibizione del processo di condensazione di quest'ultima, sembrano essere al tempo stesso il risultato del confronto (e forse dello scontro) fra i due linguaggi.

A livello strutturale, infatti, le foto subiscono un processo di semantizzazione e risemantizzazione nella circolarità della lettura parole-immagini-parole. Alcuni personaggi e alcune figure presenti nei canti trovano traduzione visuale nelle foto, che a loro volta vengono identificate attraverso le didascalie poste a conclusione della sequenza. Nel primo canto, per esempio, è facile trovare il riferimento almeno a sette scatti, nel secondo il richiamo esplicito è solo ad una fotografia, nei frammenti per il quarto si riconoscono tre rimandi all'iconografia, mentre nei frammenti che seguono i legami con la bozza del poema fotografico si fanno più labili. Ma al di là di questa eterogeneità, peraltro perfettamente coerente con la magmatica strutturazione dell'opera, quel che conta è il processo di condensazione innescato dalla presenza delle immagini, che si riflette nella composizione delle didascalie. Il primo canto presenta, come si è detto, la maggior parte degli esempi. Nella prima pagina «le Seicento delle famiglie borghesi di Roma»<sup>33</sup> trovano la loro traduzione visiva nella foto numero 5, identificata con la didascalia «Roma: folla anonima e Seicento». Per contro la lettura dell'iconografia accanto ai rimandi testuali offre la possibilità di cogliere la non linearità della sintassi della sequenza. Il passo in cui compare l'altarinio per Grimaù, il cui ritratto apre la serie fotografica («ecco laggiù qualco-

<sup>33</sup> Ivi, p. 1075.

sa di rosso, di molto rosso, un altarinio di rose, come quelle che allestiscono mani fedeli di donne vecchie come furono vecchie le loro vecchie, volenterose a ripetersi nei secoli»<sup>34</sup>), istituisce un legame fra due scatti lontani nella successione delle pagine: il ritratto dell'eroe giustiziato dal regime franchista il 20 aprile 1963 e la foto numero 6, indicata nella didascalia con la sola parola «Vecchie». Lo stesso discorso vale per un passo conclusivo del canto, che racchiude una costellazione di immagini che compaiono nel poema fotografico, «i ragazzi di Reggio o di Palermo, gli adolescenti cubani o algerini, Grimaù e Lambrakis»<sup>35</sup>, icone di «morti assurdamente eroiche», che con l'avvento del regno del capitale secondo la guida non avranno più la funzione catartica e rigenerativa che avevano svolto nel passato. I volti e i corpi dei martiri noti e ignoti degli anni '60 compaiono nelle prime quattro foto della sequenza che ritraggono in primo piano Grimaù e Lambrakis (il parlamentare greco di sinistra, ferito durante la manifestazione di Salonicco il 22 maggio 1963 e ucciso dalla polizia), mentre in campo totale i giovani a «Reggio Emilia 1960» durante una manifestazione contro il governo Tambroni (durante la quale ci furono 5 morti e 19 feriti).

È sufficiente questa serie di esempi per fare intuire come, anche in questo caso, la «lingua scritta della realtà» ha la meglio sul codice usurato dalle convenzioni della vita associata ed è il solo medium da cui Pasolini è capace di far sgorgare ancora la poesia. In altri termini la «leggibilità» della poesia visiva scaturisce dalla valorizzazione della natura di frammento delle immagini fotografiche, che trovano una loro forma compiuta all'interno della sintassi poematica. La loro funzione di appunti memoriali si inserisce in una struttura dicotomica, in cui l'accostamento delle foto a coppie (dettata dalla presentazione sia nella pagina sinistra che in quella destra)<sup>36</sup> è scandita da rapporti analogici, oppositivi e a volte persino ossimorici. Valga come esempio l'ultima coppia d'immagini che raffigurano la chiesa

<sup>34</sup> Ivi, p. 1076.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1086.

<sup>36</sup> Farebbe eccezione la prima pagina (destra) che però non a caso presenta due fotografie: i ritratti di Grimaù e Lambrakis. A proposito della storia redazionale del testo si rimanda alle *Note e notizie sui testi* di Walter Siti e Silvia De Laude in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., pp. 1987-1988 e alla *Nota* di Walter Siti compresa nella recente riedizione del testo Transeuropa, Milano 2011, pp. 85-89.

di Casarsa e un gruppo di bambini africani, che rappresentano i due estremi della parabola esistenziale del poeta e cioè la più antica e la più nuova delle forme di sacralità pasoliniana.

### *Cronache di incidenti d'identità*

Fra gli autori italiani quello che più ha riflettuto sullo statuto ontologico della fotografie e ha sperimentato in più occasioni l'accostamento delle proprie parole alle immagini è certamente Leonardo Sciascia<sup>37</sup>. La frequentazione diretta e i rapporti di solidarietà e di amicizia con alcuni fotografi (si pensi in particolare al lungo e fecondo sodalizio con Ferdinando Scianna) gli hanno permesso di maturare una più giusta considerazione del valore estetico della fotografia e dell'autonomia semantica del racconto iconotestuale. A questo proposito i tanti libri fotografici da lui introdotti<sup>38</sup> possono a tutti gli effetti essere considerati fototesti, sebbene in essi il testo verbale abbia spesso un andamento saggistico. Con la bella introduzione e con il suggestivo apparato epigrafico scelto dallo scrittore, *Feste religiose in Sicilia* (1965)<sup>39</sup>, definito dallo stesso Scianna «un'antologia di racconti visivi»<sup>40</sup>, basterebbe da solo a dimostrare la straordinaria domestichezza della parola sciasciana a muoversi fra le fotografie e ad accostarsi ad esse con rispetto per il loro valore estetico e semantico. D'altronde non bisogna dimenticare che alcune opere dello scrittore siciliano nascono in origine sotto forma di fototesti. È il caso di *Occhio di capra*, che vede la sua prima redazione come lunga postfazione del primo volume antologico di Scianna pubblicato a Parigi da Denoël all'inizio del 1977, con il

<sup>37</sup> Per un approfondimento della riflessione sciasciana sull'ontologia della fotografia cfr. M. Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, ETS, Pisa 2013, pp. 141 sgg.

<sup>38</sup> Una schedatura completa di tutti questi volumi si trova in Maria Rizzarelli, Mariagiovanna Italia, Simona Scattina (a cura di), *Sicilia negli occhi. I libri fotografici di Sciascia dalla A alla W*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.

<sup>39</sup> Cfr. Leonardo Sciascia, *Una candela al Santo, una al serpente*, introduzione a *Feste religiose in Sicilia*, con fotografie e brevi note alle immagini a cura di Ferdinando Scianna, Leonardo da Vinci, Bari 1965, pp. 9-35; poi [con il titolo *Feste religiose in Sicilia*] in *La corda pazza* (1970), ora in *Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano 1987, pp. 1146-1166.

<sup>40</sup> Ferdinando Scianna, intervista a cura di Maria Rizzarelli, «Arabeschi», a. II, n. 4, giugno-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/arabeschi%20n%204.pdf>.

titolo *Les Siciliens*, e riproposto pochi mesi dopo in Italia da Einaudi (*I Siciliani*)<sup>41</sup>. Oppure si pensi al celebre saggio, *Il volto sulla maschera*, la cui anticipazione in un volumetto mondadoriano a tiratura limitata (con le foto realizzate sempre da Scianna durante la proiezione del film *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier) precede la versione definitiva compresa in *Cruciverba* (1980)<sup>42</sup>. E infine è bene ricordare<sup>43</sup> (perché le successive edizioni tendono a rimuoverne la dimensione fototestuale d'autore e a riproporre il testo privo di immagini) che le *Cronachette* vengono pubblicate la prima volta da Sellerio nel 1985 con l'accompagnamento di quattro fotografie scelte dall'autore.

In realtà, a proposito di quest'ultimo libretto, è necessario inserire le «parabole sull'ambiguità dell'identità» dei protagonisti nel contesto più ampio all'interno del quale si sviluppa in quegli stessi anni il discorso sciasciano sul ritratto fotografico. Due anni dopo la pubblicazione di *Cronachette*, infatti, Sciascia progetta la mostra sui ritratti fotografici degli scrittori (*Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, a cura di Daniela Palazzoli, Mole Antonelliana, Torino, 1987) e ne firma la prefazione al catalogo. In quel saggio, che rappresenta probabilmente il vertice della riflessione sull'*ubi consistam* della fotografia, lo scrittore giunge alla formulazione del concetto di «entelechia» – concetto secondo il quale il ritratto fotografico più autentico è capace di rappresentare nella sincronia di uno scatto «la storia di un'anima», è un'immagine, cioè, che sintetizza e condensa il presente, il passato e il futuro del soggetto raffigurato<sup>44</sup>. L'anno successivo la pubblicazione del *Ritratto foto-*

<sup>41</sup> Il testo di Sciascia è costituito da una nota di due pagine riferite alle foto, mai più riproposte, e da 37 «voci» confluite poi in *Kermesse*, Sellerio, Palermo 1982 e poi, con alcune varianti e aggiunte, in *Occhio di capra*, Einaudi, Torino 1984.

<sup>42</sup> Cfr. L. Sciascia, *Il volto sulla maschera. Mosjoukine – Mattia Pascal*, fotografie di F. Scianna, Mondadori, Milano 1980 [con una scelta di brani tratta dal *Fu Mattia Pascal* e con le foto realizzate da Scianna durante la proiezione del *Feu Mathias Pascal* di Marcel L'Herbier]; poi [con l'aggiunta di una *postilla*] in *Cruciverba* (1983), ora in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1989, pp. 1147-1166.

<sup>43</sup> A questo proposito, grazie alla conversazione con Paolo Squillacioti, curatore dell'edizione della silloge delle opere sciasciane per Adelphi, si apprende che malgrado si sia cercato di rispettare l'originaria fototestualità d'autore (su sua proposta), purtroppo per «motivi tecnici» nel volume di prossima pubblicazione le *Cronachette* saranno prive delle illustrazioni fotografiche.

<sup>44</sup> Cfr. L. Sciascia, *Il ritratto fotografico come entelechia*, prefazione a Daniela Palazzoli (a cura di), *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis*

grafico come *entelechia*, Sciascia introduce l'antologia *Gli scrittori e la fotografia*, con un testo che rappresenta la sostanziale continuazione di quello precedente. Prende avvio proprio dalla constatazione di alcuni significativi refusi presenti nel catalogo della mostra torinese, e in particolare ironizza sull'enigmatica fotografia scattata nel 1938 da Franco Antonicelli, che erroneamente accreditata come ritratto di Pirandello<sup>45</sup>, rappresenta per Sciascia l'emblema dei paradossi che si assommano attorno al concetto del ritratto di celluloido:

La fotografia che porta il suo nome, fatta da Franco Antonicelli, è data come del 1938; ma incertamente, col punto interrogativo: 1938? Quasi si dubitasse che due anni prima, il 10 dicembre del 1936, Pirandello era morto. Notato, a catalogo già stampato, l'errore, si ricorse a frettolosi accertamenti: e venne fuori come probabile l'anno 1935. Ma nel 1935 Antonicelli era ad Acropoli, in Campania, confinato politico. E proprio lì aveva scoperto il diletto di fotografare: ma più che improbabile, impossibile che Pirandello vi si fosse recato. Non pare tra loro ci fosse mai stata una qualche relazione [...]. Del resto, la fotografia non somigliava: quel che le conferiva somiglianza era una certa e pirandelliana teatralità, quasi si fosse sulla scena dei *Sei personaggi*, ma quell'uomo in abbandono e bonario, come addolcito da un'inconsueta libagione, non poteva essere Pirandello. In tante fotografie il volto e la figura di Pirandello dicono distrazione, estraneità, stanchezza: ma mai quella tenera rassegnazione che è nell'immagine della mostra, miope, quasi bovina. Ma a quale altro scrittore, se non appunto a Pirandello, poteva capitare un simile incidente diciamo d'identità?<sup>46</sup>

La vicenda pirandelliana del falso ritratto pirandelliano è, a tutti gli effetti, una cronachetta, che meriterebbe un posto accanto a quelle pubblicate da Sellerio qualche anno prima. In quel volumetto, infatti, così come nelle pagine dell'*Affaire Moro*, la struttura indiziarica della scrittura sciasciana si serve della fotografia soprattutto nei racconti in cui l'indagine è rivolta al disvelamento del mistero o dei dubbi sulle vicende di un personaggio realmente esistito (e non ad

Borges, Bompiani, Milano 1987; poi in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (1989), ora in *Opere 1984-1989*, cit., pp. 672-678.

<sup>45</sup> Di recente Pietro Milone è riuscito a svelare la vera identità del falso-Pirandello rappresentato nella foto di Antonicelli: cfr. Pietro Milone, *La favola della foto cambiata. Prima perizia*, «Pirandelliana», 4, novembre 2010, pp. 15-18.

<sup>46</sup> L. Sciascia, *Prefazione* a Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Roma 1988, poi [con il titolo *Scrittori e fotografia* e privo dell'ultimo paragrafo] in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 680.

uno fittizio), delle ambiguità e degli imprevisti del caso che mettono in discussione la consistenza della sua identità. Questo può essere considerato, del resto, il filo conduttore della raccolta, in cui Sciascia mette insieme vari racconti segnati da incidenti d'identità incorsi ai protagonisti, che vengono raffigurati in alcuni casi dalla fotografia inserita nel volumetto.

Si tratta del solo esempio sciasciano di fototesto narrativo, anche se in realtà lo scrittore aveva già pensato anni prima di illustrare con delle fotografie un suo racconto pubblicato sul «Corriere della Sera» il 2 aprile 1969. In una lettera inviata al suo agente letterario, dopo l'uscita del pezzo (che non a caso si intitola *Una storia vera*), pensando probabilmente ad un ampliamento, Sciascia scrive:

poiché è storia verissima, mi sono procurato tutte le fotografie: e vorrei metter su un racconto fotografico, che riuscirebbe piuttosto esilarante. Lei che ne pensa? E si potrebbe collocarlo in un rotocalco?<sup>47</sup>

Il racconto fotografico non risulta essere stato realizzato, tuttavia quel che appare più interessante è che il riferimento alle fotografie, quasi fosse già chiaro nella mente dell'autore il progetto iconotestuale al momento della stesura, è esplicitato nel testo a partire dall'attacco:

«Scrivo dunque di cose che non ho vedute, né ho sapute da altri, che non sono, e non potrebbero mai essere: e però i lettori non ne debbono credere niente»: così Luciano di Samosata attaccando a raccontare la sua *storia vera*. Le cose che stiamo per raccontare le vediamo invece, mentre scriviamo, in una ventina di fotografie; le abbiamo lette nelle pagine di cronaca cittadina dei due quotidiani palermitani; e benché siano di quelle che non potrebbero mai essere, e mai dovrebbero essere credute, sono accadute e speriamo siano credute da coloro che leggeranno questa breve relazione<sup>48</sup>.

A prescindere dal fatto di cronaca cui si riferisce Sciascia, questo passo può dare un'idea del complesso, ambivalente, e per nulla semplice rapporto che esiste nella sua scrittura fra verità, narrazione e fotografia. Il fatto incredibile ha peraltro un risvolto comico e para-

<sup>47</sup> Lo stralcio della corrispondenza con Linder è riportato nelle *Note ai testi*, in Leonardo Sciascia, *Opere. Narrativa-Teatro-Poesia*, a cura di P. Squillaciotti, Adelphi, Milano 2012, p. 1966.

<sup>48</sup> L. Sciascia, *Una storia vera*, in Id., *Opere. Narrativa-Teatro-Poesia*, cit., p. 1351.

dossale: il due ottobre 1965 un gruppo di ragazzini, dopo la visione di un film di fantascienza, mette in giro la voce che un marziano con al guinzaglio un dinosauro si aggira per le strade di Palermo e sembra essersi rifugiato nella grotta dei Beati Paoli. Si tratta evidentemente di uno scherzo, ma la notizia – passando di bocca in bocca – «perde di inverosimiglianza»<sup>49</sup> e viene creduta vera dalle forze dell'ordine, dai giornali e dalle televisioni. Si procede persino allo sgombero della grotta con i gas lacrimogeni, ma sorge poi il sospetto che il marziano si sia mimetizzato tra la gente curiosa che assiste all'evento. Viene additato uno spettatore:

Le sue parole e i suoi gesti di protesta, a vedersi indicato come marziano, furono quelli di un palermitano autentico: lo vediamo in una fotografia mentre agita la mano, con due dita raccolte a pigna, nel gesto tipico dei comici meridionali (irresistibile Totò), quando senza parlare chiedono che cosa mai volete, e fatevi gli affari vostri, e non scocciate, e se per caso non vi ha dato di volta il cervello<sup>50</sup>.

Cogliendo perfettamente l'esilarante comicità dell'accaduto, Sciascia si prende gioco della funzione indiziaria della fotografia citando lo scatto che ritrae il colpevole inchiodato dal coro degli astanti, ma ironizza anche sulla stessa pretesa documentaria dell'articolo di cronaca corredato con la fotografia del presunto marziano. «La scena è incredibile, eppure io l'ho vista», sembra voler dire. Ma al di là dell'ironia, egli dà prova di una consumata dimestichezza con la lettura delle immagini, se nell'ekphrasis che innesta nel racconto pare tradurre in parole il messaggio gestuale del povero operaio palermitano scambiato per «un marziano allevatore di dinosauri»<sup>51</sup>. E un'ultima foto completa la *gag*, a svelare l'inganno e a individuare i registi del film cui hanno assistito dal vivo i palermitani:

Forse [...] ad un certo punto qualcuno fu assalito dal sospetto che tutto fosse fantasia e scherzo dei bambini: quei due terribili bambini che già in mezzo al trambusto, a quel furore, a quella paura, si facevano fotografare e intervistare sorridendo e ammiccando, scambiandosi gomitate d'intesa e parlando di tanto in tanto all'orecchio<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Ivi, p. 1354.

<sup>50</sup> Ivi, p. 1353.

<sup>51</sup> Ivi, p. 1354.

<sup>52</sup> Ivi, p. 1353.

Le fotografie raccolte nel volume delle *Cronachette* non hanno la stessa potenza ironica e parodica di quelle evocate nella *Storia vera* (e Sciascia non si riferisce quasi mai nei vari testi a delle immagini precise), tuttavia si offrono come testimonianza che, nonostante i misteri e i dubbi che avvolgono le storie dei protagonisti, essi sono realmente esistiti e noi lettori possiamo vederne le prove. Indubbiamente questa funzione di «certificazione dell'esistenza» può essere attribuita al ritratto di Borges inserito fra le pagine della cronachetta tutta giocata sulla diffusione della notizia che lui «non esiste» e che esiste invece «un attore che incarna l'inesistente Borges»<sup>53</sup>. Ma anche le paradossali e complicate storie del *Principe Pietro*, della *Povera Rosetta* e di *Mata Hari a Palermo* sembrano acquisire con quelle foto un sigillo di verità per le loro vicende che «non potrebbero mai essere, e mai dovrebbero essere credute», ma che «sono accadute» realmente.

Ne *L'uomo del passamontagna*, infine, la tragica vicenda di delazione del protagonista registra uno snodo centrale proprio per il suo riconoscimento avvenuto tramite una foto. Eppure, malgrado la sua storia evochi per lo scrittore «il fantasma dell'Inquisizione» e incarni l'«ossessiva immagine del terrore»<sup>54</sup>, significativamente il suo volto non compare tra le fotografie del volumetto sciasciano.

L'assenza di questo ritratto è probabilmente altrettanto significativa quanto la funzione che le quattro fotografie rivestono nella loro relazione con le rispettive *Cronachette*, ed è altrettanto rilevante che Sciascia limiti all'essenziale della nominazione dei personaggi l'estensione delle didascalie. Come nei tanti libri fotografici egli era convinto che testo e immagini dicessero in fondo la stessa cosa e potessero scorrere paralleli sulla pagina, anche qui, evitando che il *layout* e l'insieme dei connettori stabiliscano alcun genere di gerarchia tra verbalità e visualità, lascia che le foto raccontino la loro versione della storia e si offrano come garanti della veridicità. Tutt'al più così come di fatto aveva considerato i suoi saggi introduttivi agli album di Scianna come «note a margine», avrebbe forse potuto sostenere che le sue *Cronachette* erano da considerarsi «lunghe didascalie» ai ritratti del Principe Pietro, della Povera Rosetta, di Mata Hari e di Borges.

<sup>53</sup> L. Sciascia, *L'inesistente Borges*, in Id., *Cronachette*, Sellerio, Palermo 1985, p. 83. Preferiamo citare dalla prima edizione perché appunto quella della silloge è priva delle fotografie.

<sup>54</sup> Ivi, p. 82.



«L'arte di leggere le immagini»  
*L'Abicì della guerra* di Bertolt Brecht

Francesca Tucci

«Un libro base della memoria visuale», «una sorta di atlante fotografico della guerra», in questi termini Georges Didi-Huberman<sup>1</sup> definisce *L'Abicì della guerra* (*Kriegsfibel*, 1955), la raccolta di fotoepigrammi costituiti da istantanee riprese da giornali e riviste illustrate e quartine a cui Brecht lavora già a partire dai primi anni '40 e che assembla, in collaborazione con Ruth Berlau, in una prima stesura poi sottoposta a molteplici revisioni, alla fine del '44. La raccolta sarà pubblicata a Berlino est solo nel 1955, per l'Eulenspiegel Verlag, dopo una lunga serie di rifiuti da parte di un cospicuo numero di editori e concessioni ripetutamente negate da parte della censura della DDR<sup>2</sup>.

Gli anni dell'esilio sono anni in cui Brecht e i suoi collaboratori si dedicano con particolare solerzia alla raccolta di fotografie e ritagli dalle pagine di quotidiani e riviste<sup>3</sup>. Testimonianza di questo lavoro condotto con «le forbici e la colla» è il *Diario di lavoro* (*Arbeitsjournal*, 1955), una sorta di diario di bordo degli anni di guerra, un «intimo teatro di guerra, il palcoscenico di una guerra»<sup>4</sup>, ma anche il volume di fototesti *L'Abicì della guerra*, che per contingenza temporale, oltre che per analogia di ispirazione e intenti, prosegue idealmente il lavoro intrapreso nel *Diario di lavoro*. Proprio in un appunto del *Diario di lavoro*, il 20 giugno 1944, si legge:

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Minuit, Paris 2009; tr. ted. M. Sedlacek, *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte*, Wilhelm Fink, München 2011. Le citazioni di quest'opera riportate nel testo sono da intendersi dalla edizione tedesca, comprese le traduzioni.

<sup>2</sup> Cfr. Werner Hecht, *Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*, Aufbau Verlag, Berlin 2013, pp. 232-248.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione della scrittura brechtiana di questi anni si veda Franco Buono, *Bertolt Brecht. La prosa dell'esilio*, De Donato, Bari 1972.

<sup>4</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 26.

Lavoro a una nuova serie di fotoepigrammi. Da un rapido sguardo a quelli vecchi, che risalgono in parte ai primi tempi della guerra, risulta che non c'è da eliminare quasi niente (da un punto di vista politico assolutamente niente), un buon indizio, questo, della validità del metodo di osservazione adottato, dato che la guerra cambia continuamente volto. Ora le quartine sono più di 60 e insieme a *Terrore e miseria del Terzo Reich* [Furcht und Elend des dritten Reiches, 1938], ai volumi di poesie e forse anche a *Cinque difficoltà per chi scrive della verità* [Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, 1935], l'opera fornisce un resoconto letterario soddisfacente sul periodo dell'esilio<sup>5</sup>.

Poco meno di quattro anni prima, il 16 settembre 1940, sempre nelle pagine del *Diario*, Brecht prendeva atto della colpevole facilità e leggerezza con cui riusciva a dedicarsi al lavoro artistico, malgrado – se non a dispetto – la tragedia in atto:

Sarebbe incredibilmente difficile descrivere lo stato d'animo con cui seguo alla radio e negli scadenti giornali finnosvedesi la battaglia d'Inghilterra e poi mi metto a scrivere il *Puntila* [Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1940]. Questo fenomeno psicologico dimostra sia che è possibile che ci siano delle guerre del genere, sia che nondimeno si possono continuare a confezionare dei lavori letterari. Del *Puntila* non mi importa quasi niente, della guerra tutto; sul *Puntila* posso scrivere quasi tutto, sulla guerra niente. Non intendo dire «mi è lecito» [darf], intendo proprio dire «sono in grado» [kann]. È interessante vedere fino a qual punto la letteratura, come attività pratica, sia lontana dai centri in cui si svolgono gli avvenimenti decisivi<sup>6</sup>.

Le due citazioni, sebbene da un punto di vista cronologico distanti una manciata di anni l'una dall'altra, possono a buon diritto essere lette in sequenza, e forniscono in questo modo alcune informazioni di rilievo sulla lunga gestazione dell'*Abici della guerra* e sul contesto in cui l'opera prende forma. È lo stesso Brecht infatti a indicare le coordinate tematiche all'interno delle quali è opportuno inserire i suoi fotoepigrammi, nominandoli in una volta sola accanto a un'opera teatrale come *Terrore*

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, in Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (a cura di), *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, voll. 26-27, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1994-1995, qui vol. 27, p. 196, tr. it. a cura di B. Zagari, *Diario di lavoro*, Einaudi, Torino 1976, vol. 2, p. 741. [D'ora in avanti il rimando alle opere complete di Brecht comparirà con la sigla GKBFA, seguita dall'indicazione del volume e dal numero delle pagine citate, e, ove presente, dal rimando alla traduzione italiana].

<sup>6</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 26, pp. 423-424, tr. it. cit., vol. 1, p. 169.

e *miseria del Terzo Reich*, alle altre raccolte di poesie di quegli stessi anni e al saggio *Sulle cinque difficoltà per chi scrive della verità*, e insistendo infine sul carattere letterario dell'insieme. Se per certi aspetti – come si è visto a proposito della stesura di *Puntila* – il lavoro letterario è il solo a riuscire con facilità, perché per sua natura decentrato rispetto agli avvenimenti cruciali che si verificano giornalmente, e di fatto appartenente a quella sfera dell'effimero e del superfluo a cui è possibile dedicarsi a prescindere dallo stato d'animo in cui si versa, per altri questo diventa anche uno dei pochi strumenti efficaci, perché in qualche modo ancora sfruttabili e fruibili, per proseguire la propria battaglia politica. Bandito dalla Germania di Hitler e in fuga per l'Europa per sottrarsi all'incombente minaccia nazista, limitato nei movimenti e privato della possibilità di svolgere appieno la sua attività di drammaturgo (*Stückeschreiber*), Brecht rimarca in più di un'occasione la congenialità di composizioni poetiche in forma breve per chi come lui è esule di paese in paese e costretto a passare tra le frontiere con la stessa frequenza con cui solitamente «ci si cambia le scarpe»<sup>7</sup>: «In questo momento non riesco a scrivere altro che questi piccoli epigrammi, di otto versi e anzi attualmente soltanto quartine»<sup>8</sup>.

Il carattere documentario – oltre che di «reportage letterario» – dell'*Abici della guerra* pone il lettore dinanzi alla necessità imprescindibile di leggere i singoli fotoepigrammi come parte costitutiva di un insieme, in cui è essenziale non soltanto il rapporto intrinseco che intercorre tra epigramma e immagine, ma anche tra i singoli epigrammi e le singole immagini, che estrinsecano appieno la loro potenzialità semantica solo nel momento in cui le si contestualizza all'interno di un ciclo<sup>9</sup>, un ciclo epico di grande portata. Fondamentale è poi, per un ulteriore livello di comprensione dell'opera, tener presente che le immagini – che talvolta rappresentano soggetti e scenari all'apparenza disparati, anche se poi in realtà comunque in qualche modo riconducibili alla tematica della guerra – sono accomunate tutte quante dalla loro provenienza e natura; si tratta infatti senza eccezione alcuna di ritagli di giornale, riproduzioni di immagini già stampate e pubblicate altrove, che

<sup>7</sup> B. Brecht, *An die Nachgeborenen*, «gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd», GKBFA 12. 2, p. 87.

<sup>8</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 26, pp. 413-414, tr. it. cit., vol. 1, p. 149.

<sup>9</sup> Cfr. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widerprüche*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1996 (1984), p. 208 s.

vengono estrapolate da un contesto originario e riutilizzate ad arte da Brecht, con un reimpiego guidato da una sapiente tecnica di montaggio. Già da un primo sguardo alla selezione delle singole istantanee risulta con chiarezza che l'obiettivo perseguito è quello di «realizzare una tipologia quanto più esaustiva di immagini di guerra»<sup>10</sup>. È in prima istanza la rappresentazione della guerra da un punto di vista mediatico l'oggetto su cui Brecht focalizza la propria attenzione; non si tratta solo di una cronaca per immagini degli eventi compresi tra l'ascesa al potere di Hitler e la fine della guerra, ma di una sorta di *reportage* fotografico e letterario sulle modalità di rappresentazione attraverso la stampa degli eventi stessi<sup>11</sup>. Un'educazione alle immagini (*Sehshule*)<sup>12</sup> attraverso le immagini, anche se senz'altro una educazione ben poco ortodossa. D'altra parte, per quanto problematica possa essere una definizione del genere<sup>13</sup>, è la stessa Ruth Berlau a teorizzare, nella breve premessa-dichiarazione di intenti che apre il volume, la necessità di una educazione alle immagini, imperscrutabili quando non fallaci agli occhi del lettore inconsapevole:

Perché mai mettere sotto gli occhi dei nostri lavoratori dell'industria di stato, ai nostri contadini del consorzio, ai nostri intellettuali impegnati nel progetto di ricostruzione, perché alla nostra gioventù che già assapora una prima razione di felicità, perché proprio ora mettere sotto ai loro occhi queste tristi immagini del passato? Non è chi lo rimuove, colui che può riuscire a sottrarsi al passato. L'arte di leggere le immagini è ciò che questo libro vuole insegnare. Dal momento che per l'analfabeta è parimenti difficile decifrare un'immagine o un geroglifico. La grande ignoranza relativa alle dinamiche sociali e ai rapporti di forza, che il capitalismo si sforza di conservare con brutale sollecitudine, trasforma in geroglifici le migliaia di foto nelle pagine delle riviste illustrate, del tutto indecifrabili per il lettore inconsapevole<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Andreas Zinn, *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, p. 228.

<sup>11</sup> Ivi, p. 208: «*L'Abici della guerra* non si limita a fornire una certa modalità interpretativa della guerra intesa come evento reale, ma estende a oggetto della propria indagine anche la realtà rappresentativa, le immagini (riprodotte) della guerra. È questa sua peculiarità che fa sì che quest'opera vada letta – non in ultima istanza – come una sorta di «abecedario delle immagini di guerra»».

<sup>12</sup> Joachim Lang, *Brechts Sehshule. Anmerkungen zur «Kriegsfibel»*, in *Brecht-Journal* 2, a cura di Jan Knopf, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, pp. 95-114.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ruth Berlau, *Premessa*, in B. Brecht, *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag, Berlin 2008 [1955], tr. it. a cura di R. Fertonani, *L'Abici della guerra*, Einaudi, Torino 1972<sup>3</sup>.

Da questo punto di vista l'*Abici della guerra*, nella sua qualità di «ABC della guerra», o più correttamente di «abecedario di immagini della guerra», non fa che portare avanti con mezzi diversi quello stesso progetto di ricerca della verità che Brecht già nel '35, nel breve saggio *Sulle cinque difficoltà per scrivere la verità*, si poneva come obiettivo, e ciò a conferma di quella complementarietà e contiguità di intenti che faceva sì che nell'appunto del *Diario di lavoro* del '44 i due lavori venissero nominati in un sol fiato. La «verità» di cui si scrive, o nel caso specifico dei fotoepigrammi, la verità che viene rappresentata e su cui si scrive, non deve essere «qualcosa di generico, alto o complesso»; queste sono infatti tutte caratteristiche della menzogna che prospera dove manca la chiarezza, mentre la verità è qualcosa di «pratico, concreto, inconfutabile»<sup>15</sup>. La ricerca, perché sia proficua, necessita tuttavia di un metodo, un metodo di rappresentazione della verità che permetta ai singoli individui e alle masse di capire «come debbano agire»; finché ci si sofferma su dettagli isolati, senza cercare di ricostruire la rete di connessioni che li lega, non sarà infatti mai possibile raggiungere l'obiettivo principale che la verità si pone, ossia quello di far vedere quanto siano in realtà «accessibili le cose di questo mondo»<sup>16</sup>. Solo a partire da una rappresentazione chiara e distinta è possibile perseguire una «verità praticabile», l'unica in grado di evidenziare quanto «siano evitabili» le cause che determinano le «brutte situazioni» in cui ci si trova a vivere, «poiché nel momento in cui le cause evitabili sono riconosciute come tali, diventa possibile anche contrastare le brutte situazioni». Si tratta di portare anche nei tempi più bui «quel tanto di luce che permette di mostrare come i responsabili di certe catastrofi altri non siano se non gli uomini stessi, poiché viviamo in un'epoca in cui il solo destino dell'uomo è l'uomo stesso»<sup>17</sup>. Il Fascismo, si legge ancora nel saggio, non è una sciagura ineluttabile, e tantomeno «è una catastrofe naturale», laddove anche la rappresentazione di catastrofi naturali può avvenire secondo modalità differenti; esistono infatti «modalità di rappresentazione – anche nel caso di catastrofi naturali – che rendono omaggio alla dignità umana, poiché si appellano alla combattività di ciascun individuo»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> B. Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, GKBFA, 22.1, p. 75.

<sup>16</sup> Ivi, p. 77.

<sup>17</sup> Ivi, p. 79.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Il principio ispiratore di simili affermazioni è lo stesso che Brecht pone alla base del suo teatro epico, un principio che nega all'eroe bastonato grandezza e dignità tragica e allo spettatore l'«usata droga: di partecipare in ispirito/all'estranea rivolta, all'ascesa degli altri, a tutta l'illusione/che per due ore lo eccita per non lasciarlo che più esausto,/pieno di vaghi ricordi e di più vaghe speranze»<sup>19</sup>. Conoscenza e sapere, scrive Ruth Berlau nell'introduzione a *l'Abici della guerra*, «non sono innati. La verità sembra sgorgare spontaneamente dalle immagini, nel momento in cui viene data la parola ai lavoratori immortalati nelle fotografie», e tuttavia anche le fotografie possono essere, e molto spesso sono, mendaci, nella misura in cui esse non si limitano semplicemente a riprodurre la realtà, ma la restituiscono a partire da una prospettiva voluta e tutt'altro che casuale:

L'immenso sviluppo dei *reportage* fotografici non ha rappresentato un gran guadagno per far luce sulla *Verità* relativa ai rapporti di forza nel mondo contemporaneo: la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata un'arma potente contro la verità. L'enorme cumulo di immagini che viene giornalmente vomitato dalla carta stampata e che parrebbe avere l'aspetto della verità, è in realtà soltanto al servizio di una volontà di oscurare i dati di fatto. La macchina fotografica è perfettamente in grado di ingannare, né più né meno di quanto sia in grado di fare la macchina da scrivere<sup>20</sup>.

La citazione risale al 1931; esprimendo apprezzamento per il lavoro chiarificatore a sostegno di una conoscenza capillare dei meccanismi che regolano la società e «delle circostanze di fatto»<sup>21</sup> condotto dalle colonne della «Arbeiter-Illustrierten-Zeitung», Brecht formulava le proprie pesanti riserve sull'operato della stampa contemporanea, e invitava a un atteggiamento vigile nei confronti dell'«enorme cumulo di immagini». Anche dinanzi alle riproduzioni fotografiche, dunque, l'atteggiamento del fruitore deve avvicinarsi a quello richiesto allo spettatore a teatro dell'era scientifica, e cioè tendere all'atteggiamento

<sup>19</sup> B. Brecht, lettera in versi al teatro operaio di New York, cit. in Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991 (1966), p. 133.

<sup>20</sup> B. Brecht, *Zum Zehnjährigen Bestehen der A-I-Z*, GKBFA 21, p. 515.

<sup>21</sup> «Il compito di cui si è fatto carico la A-I-Z, al fine di mettersi al servizio della verità e favorire una ricostruzione reale dello stato delle cose, è un compito di inoppugnabile importanza, che viene svolto dalla [redazione del giornale], a mio parere, in modo eccellente», *Ibid.*

di chi indaga (*Forscher*) e non di chi degusta (*Genießer*)<sup>22</sup>. E infatti, considera ancora Brecht:

In tempi in cui si esige che si inganni e gli errori vengono incentivati, l'uomo che pensa deve aver cura di reinterpretare ogni cosa che legge o sente. Quel che legge o sente se lo ripete piano, tra sé e sé, e ripetendosi lo risistema nella giusta prospettiva. Frase dopo frase sostituisce le dichiarazioni mendaci con quelle veritiere; è un esercizio che ripeterà a lungo, fino a quando non sarà più capace di leggere o ascoltare in altro modo che non sia questo<sup>23</sup>.

L'uomo che dubita è ancora una volta l'icona simbolo che ispira le parole di Brecht. Quel che viene qui auspicata è l'acquisizione di una sorta di propensione al dubbio, mediante una ripetizione sistematica di un'azione, un esercizio che deve tradursi in attitudine e predisposizione, fino a diventare quasi una virtuosa predisposizione, una prontezza (*Fertigkeit*) allo scetticismo, come spiegavano i teorici dell'antropologia sociale nel '700. Le immagini riprodotte nelle pagine de *l'Abici della guerra* rispondono alla necessità di avere dei «documenti sotto gli occhi», istantanee tratte dalla realtà, che non diversamente dalla realtà stessa devono essere sottoposte a verifica. Il materiale visuale non ha una valenza intrinseca, anche il suo valore documentario non è dato *a priori*. La fotografia, come qualsiasi forma di riproduzione più o meno mimetica della realtà, deve essere prima sottoposta a un'accurata indagine perché possa diventare una fonte attendibile di conoscenza a uso e consumo del fruitore; si tratta di un processo di appropriazione scandito da tappe fondamentali, un processo che passa di necessità da una fase iniziale di «*smontaggio*» delle immagini, a cui segue poi «un *nuovo montaggio* [delle immagini stesse], fatto per proprio conto, al fine di migliorarne *l'esposizione*»<sup>24</sup>. È proprio un analogo procedimento di montaggio e rimontaggio che Brecht adotta nei suoi fotoepigrammi, inscenando in una sua magistrale drammatizzazione quel «dialogo» serrato tra scrittura e immagine «a cui nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> B. Brecht, *Die dialektische Dramatik* (1930-1931), GKBFA 21, p. 240.

<sup>23</sup> B. Brecht, *Über die Wiederherstellung der Wahrheit* (1934), GKBFA 22. 1, p. 89.

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 36.

<sup>25</sup> Michele Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Vincenzo Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 64-101, qui p. 65.

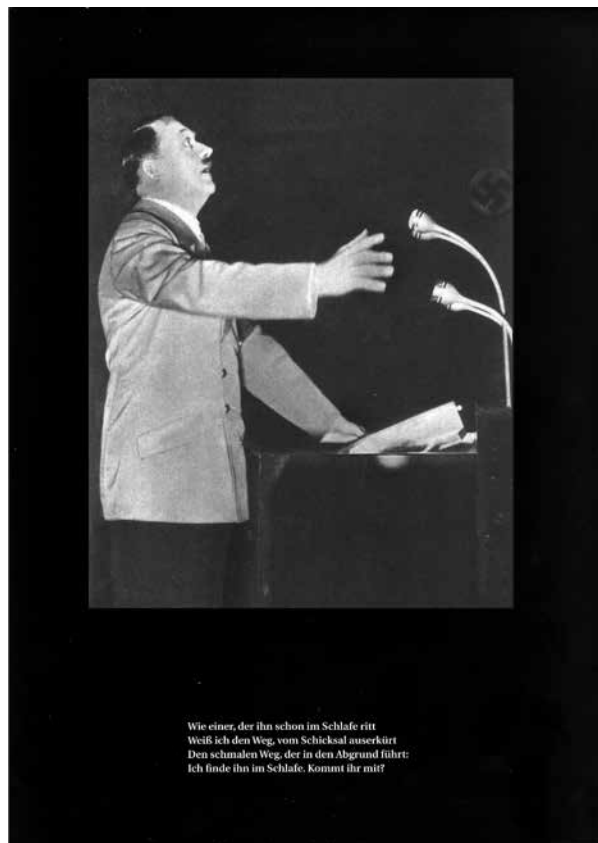


Fig. 1.

Il volume si apre e si chiude nel segno di Hitler, ma mentre nel primo fototesto è il dittatore che parla rivolgendosi direttamente al suo uditorio (fig. 1), nell'ultimo della raccolta l'immagine di Hitler con il nome e la data di nascita in sovraimpressione, in basso a sinistra, come fosse una didascalia, sembrerebbe evocare alla mente del lettore una poco ortodossa foto segnaletica a tutta figura (fig. 2). Una sorta di «denuncia contro ignoti» è anche l'epigramma, che in questo caso si incarica fundamentalmente di commentare l'immagine: «Per poco costui [*Das da*] non dominava il mondo./ I popoli lo hanno fatto



Fig. 2.

fuori. Ma intanto/ non vorrei che voi celebraste il trionfo:/ è ancora fecondo il grembo da cui è strisciato»<sup>26</sup>.

Se la data di nascita sovrappresa all'immagine contestualizza storicamente la figura del dittatore, l'uso del pronome neutro «das», oltre ad assolvere una funzione spregiativa<sup>27</sup>, la spersonalizza

<sup>26</sup> B. Brecht, *Kriegsfiabel*, cit., p. 70: «Das da hätt einmal fast die Welt regiert./ Die Völker wurden seiner Herr. Jedoch/ Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert: Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch».

<sup>27</sup> Una traduzione che rende appieno il senso dell'espressione «das da» potrebbe essere, più che «costui», «questa roba qua».

conferendole una valenza atemporale, quasi di monito a futura memoria. Nel momento in cui Brecht pubblica l'*Abicì della guerra* la guerra si è conclusa da anni, con la disfatta di Hitler e del nazionalsocialismo. E tuttavia alla data di nascita di Hitler non viene affiancata quella di morte, come ci si aspetterebbe nel caso di un'ordinaria didascalia; nella quartina del resto, come a motivare l'omissione, viene detto in modo esplicito che non è ancora giunto il momento di celebrare l'avvenuto trionfo, poiché ciò che ha fatto sì che «un tempo una cosa del genere quasi governasse il mondo» non è stato ancora sconfitto, ed è anzi «ancora fecondo il ventre da cui è strisciato»<sup>28</sup>.

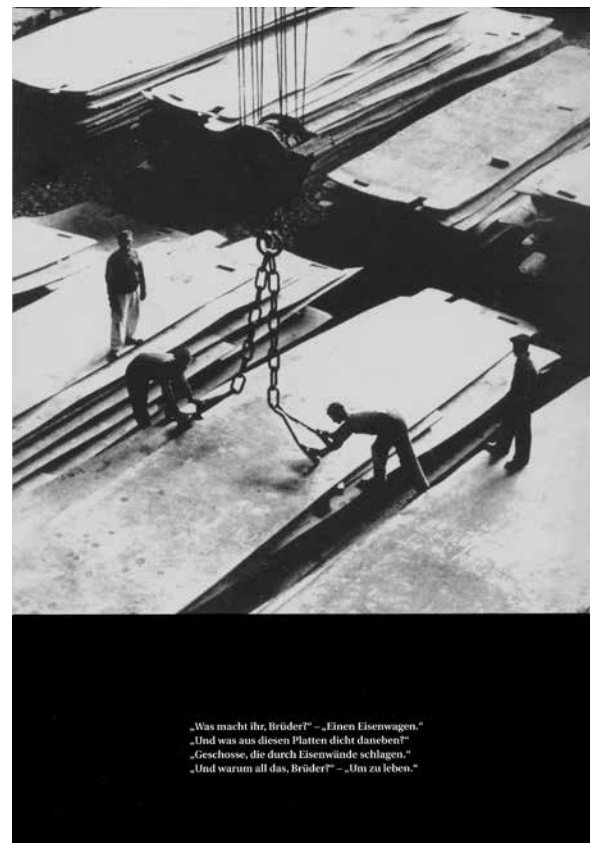
Il primo dei fotoepigrammi della raccolta rappresenta Hitler che parla da un podio; il braccio teatralmente alzato, il volto trasognato in un'espressione ben diversa dalle rituali immagini di propaganda (fig. 1). Sullo sfondo uno scenario scuro e in alto a destra una piccola svastica, appena visibile, quasi come sul negativo di una fotografia, mentre i microfoni si piegano «servilmente»<sup>29</sup> verso di lui. L'epigramma recita: «Come uno che già la cavalcò nel sonno,/ conosco il cammino prescelto dal destino,/ il sentiero angusto, che porta all'abisso/ l'ho trovato nel sonno, lo percorriamo insieme?»<sup>30</sup>. La strada prescelta, trovata nel sonno, e non apparsa in sogno come in una visione rivelatrice, conduce all'abisso, ma Hitler, rivolgendosi direttamente al lettore, lo invita ciò nonostante a seguirlo su questa strada. Brecht si appropria del lessico della propaganda, che per volontà dello stesso Hitler aveva alimentato e diffuso l'idea di un *Führer* come creatura eletta da una volontà superiore e come tale dotata di capacità divinatorie, ma stravolge la lettera del messaggio confondendo i labili confini che delimitano l'estasi predittiva e la follia<sup>31</sup>. Le immagini dei tre fototesti che seguono si incaricano di avvicinare «gradualmente» il lettore all'abisso preannunciato, mostrandogli quale esso sia e soprattutto quanto prosaico e concreto esso sia, e di smentire – qualora

<sup>28</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., p. 70.

<sup>29</sup> In proposito cfr. l'accurata analisi di Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, cit., p. 209.

<sup>30</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., p. 1: «Wie einer, der ihn schon im Schläfe ritt/ Weiß ich den Weg, vom Schicksal auserkürt/ Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:/ Ich finde ihn im Schläfe. Kommt ihr mit?».

<sup>31</sup> Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2012, p. 257.



„Was macht ihr, Brüder?“ – „Einen Eisenwagen.“  
 „Und was aus diesen Platten dicht daneben?“  
 „Geschosse, die durch Eisenwände schlagen.“  
 „Und warum all das, Brüder?“ – „Um zu leben.“

Fig. 3.

ce ne fosse bisogno – l'idea che sia stato il destino a «prescegliere» la strada. Le istantanee riproducono in sequenza degli operai al lavoro (fig. 3), che costruiscono strumenti bellici, una donna in costume da bagno con le mani e i piedi ricoperti di catrame (fig. 4), «ultime tracce di navi affondate»<sup>32</sup>, con l'iscrizione sulla pagina bianca accanto al fototesto che si incarica di fornire laconicamente al lettore indicazioni

<sup>32</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., p. 3: «Die Frauen finden an den spanischen Küsten/ Wenn sie dem Bad entsteigen in den Kliffen/ oft schwarzes Öl an Armen und an Brüsten:/ Die letzten Spuren von versenkten Schiffen».

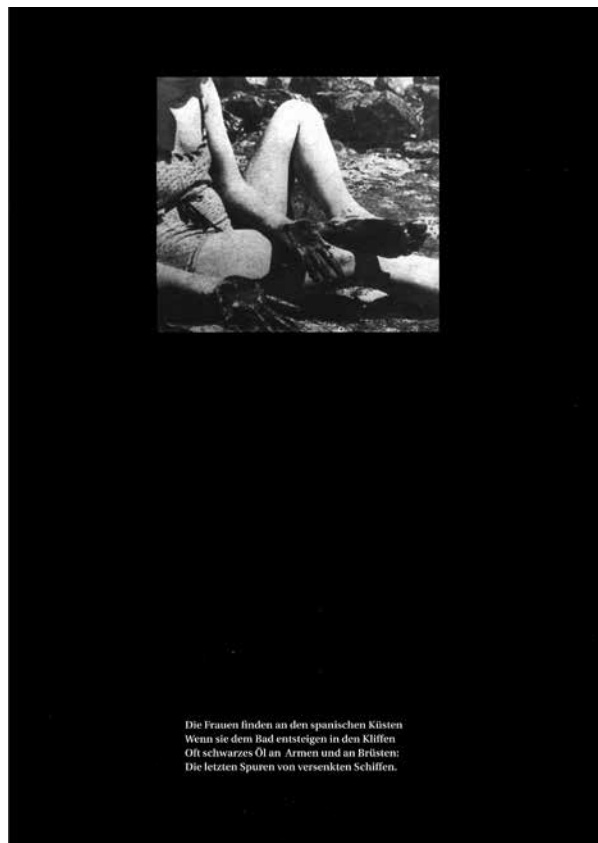


Fig. 4.

sul luogo e sull'anno in cui è stata scattata la foto: la Spagna del 1936. Ancora la Spagna è lo scenario dell'immagine successiva: il generale Juan Yagüe inginocchiato durante una messa all'aperto, in Plaza de Catalunya a Barcellona (fig. 5), mentre l'epigramma recita in versi graffianti: «Squillano le campane e le salve esplodono/ Ora ringraziate Dio cristiano e assassino!/ Ci ha dato fuoco per attizzare fuoco. /Il popolo è plebaglia e un fascista è Dio»<sup>33</sup>. Poi lo sguardo si sposta ancora e nell'obiettivo compare una colonna armata di soldati,

<sup>33</sup> Ivi, p. 4: «Die Glocken läuten und die Salven krachen. Nun danket Gott als Mörder und als Christ! / Er gab uns Feuer, Feuer anzufachen. / Wißt: Volk ist Pöbel, Gott ist ein Faschist».



Fig. 5.

sui quali troneggia il vessillo dell'aquila bipenne (fig. 6), mentre la didascalia recita brevemente «Invasione della Polonia» (*Einfall in Polen*)<sup>34</sup>. Fin qui una sorta di prologo in cui si introduce l'antefatto; l'avvicinamento all'abisso, alla guerra e a tutto il suo corredo di devastazione e morte, avviene per gradi, attraverso indizi disseminati in contesti all'apparenza disparati<sup>35</sup>, indizi che il lettore dovrebbe

<sup>34</sup> Ivi, p. 5.

<sup>35</sup> J. Knopf, *Brecht-Handbuch*, cit., p. 209: «Tutte le immagini del volume rimandano alla guerra, sono «espressione» della guerra, e questo anche nei casi in cui a essere riprodotte sono scene – all'apparenza – di pace».

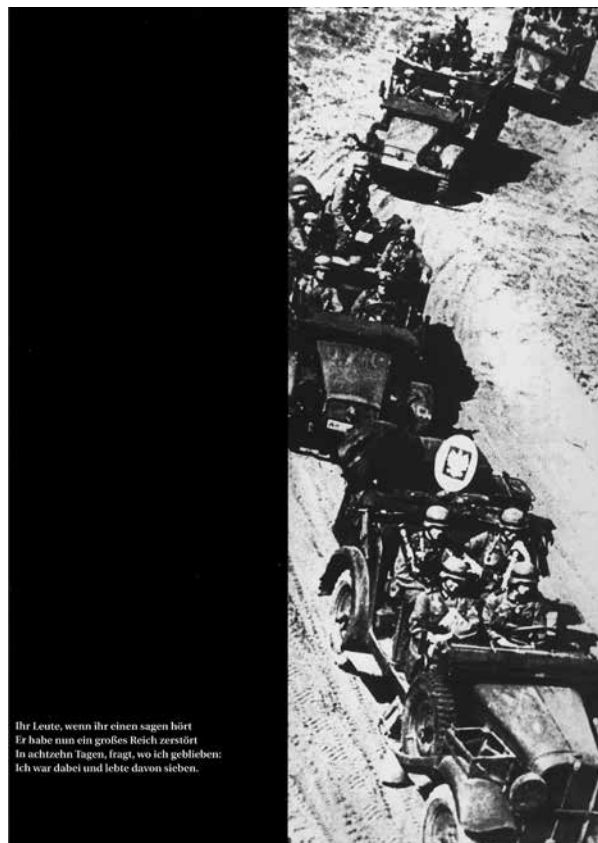


Fig. 6.

raccogliere e organizzare come tasselli di un unico grande mosaico, una sorta di ciclo narrativo per immagini.

Le potenzialità epiche della rappresentazione, in piena ottemperanza dei requisiti che Brecht riconosce all'aggettivo, sono un dato facilmente accessibile a chi voglia confrontarsi con quest'opera. Già da un primo sguardo al volume risulta d'altra parte evidente come il rapporto che intercorre tra versi e immagini sia chiaramente articolato secondo le consuete strategie dello straniamento<sup>36</sup>, a

<sup>36</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 83: «Straniare vuol dire dimostrare qualcosa attraverso un'operazione di smontaggio – ossia – mostrarla disfa-

conferma della natura innanzitutto metodologica di questo principio cardine del teatro epico brechtiano; anche in questo caso il problema è il recupero di uno specifico «metodo di rappresentazione della realtà»<sup>37</sup>, attraverso il quale «possa salta[re] agli occhi ciò che è ordinario, e le consuetudini divent[i]no avvenimenti sorprendenti» e ancora «quel che si presenta come universale dovrà produrre l'effetto di qualcosa di particolare, e quel che sembra naturale venir riconosciuto nella sua artificiosità»<sup>38</sup>. Non si tratta ovviamente soltanto di allontanare l'immagine, di prenderne le distanze per inquadrarla nella giusta prospettiva critica, ma di «acuire lo sguardo» di chi la osserva<sup>39</sup>. La distanza è funzionale affinché si possa avere quella percezione della diversità, che permette l'accesso al «gioco delle differenze»<sup>40</sup>. Un gioco di posizionamento, che lascia cogliere l'intrinseca contraddittorietà del reale, nonché, nell'ottica di una dialettica tutta brechtiana, la sua potenziale trasformabilità:

La trasformabilità del mondo si basa sulla sua contraddittorietà. Nelle cose, negli esseri umani e nei processi risiede qualcosa che fa sì che questi siano come sono, ma al tempo stesso anche qualcosa che li rende diversi. Poiché tutto si sviluppa, non resta com'era, si trasforma fino a diventare irriconoscibile. E le cose, così come sono ora, contengono in loro, per quanto «latente», il germe originario della diversità, che è nemico del presente<sup>41</sup>.

Ciò che si cerca di evocare nell'associazione tra parole e immagini è una sorta di percezione del contrasto e del contrario, che permetta allo sguardo di chi osserva la riproduzione fotografica e legge i versi che la commentano di cogliere la contraddittorietà dell'immagine stessa, nonché la sua particolarità e limitatezza. L'effetto che si persegue

cedo i nessi di tutto ciò che generalmente viene rappresentato come omogeneo, così da farne emergere – tramite accostamento – le differenze. Non è possibile uno straniamento che non presupponga un lavoro di montaggio, [straniamento] che è poi una dialettica di smontaggio finalizzato a un differente rimontaggio delle cose, una loro ricomposizione attraverso la decomposizione. La conoscenza che passa attraverso il montaggio sarà quindi al tempo stesso *una conoscenza acquisita mediante un processo di alienazione*».

<sup>37</sup> Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 112.

<sup>38</sup> B. Brecht, *Episches Theater, Entfremdung* (1936/37), in *Neue Technik der Schauspielkunst*, in *Schriften zum Theater I*, GKBFA 22.1, pp. 211-212.

<sup>39</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 78.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> B. Brecht, *Vom epischen zum dialektischen Theater 2* (1954-1955), GKBFA 23, p. 301.



è quello di una «inquietudine prospettica del lettore che guarda»<sup>42</sup>, uno stato di momentaneo smarrimento, una specie di sgranatura nelle trame della realtà riprodotta che ammetta una lettura differente di tale realtà e dei nessi che l'hanno determinata. Così, nel secondo epigramma (fig. 3), sovrimpresso su una striscia nera che taglia orizzontalmente una fotografia nella quale si vedono, a tutta pagina, degli operai al lavoro, chini su delle immense lastre di acciaio, una voce fuori campo si rivolge loro per chiedere informazioni sul lavoro a cui attendono: «“Cosa fate fratelli?” – “Un carro di ferro”./“E con queste lastre qui accanto?”/“Proiettili che squarciano le corazze di ferro”./“E perché tutto questo, fratelli?” – “Per vivere, non altro”»<sup>43</sup>. Gli operai costruiscono macchine da guerra e proiettili in grado di distruggerle «per sopravvivere», dove il controsenso, ovviamente, è sia nell'idea di un lavoro vano, in cui le stesse persone producono a un tempo un certo oggetto e gli strumenti che serviranno a distruggerlo, sia, ancor più, nell'idea che si costruiscano per vivere – termine che va inteso nella sua più assoluta accezione materiale – strumenti di morte. Al pari delle didascalie che commentano le singole scene, dando alla rappresentazione teatrale quel ritmo «a scossoni»<sup>44</sup> in cui Walter Benjamin individuava uno dei tratti peculiari del teatro epico brechtiano, anche l'epigramma di questo fototesto, come della maggior parte di quelli contenuti nella raccolta, genera *shock*, produce distanza dalla situazione che l'immagine ritrae e «paralizza la predisposizione [del pubblico] all'immedesimazione»<sup>45</sup>. La finalità, facilmente riconoscibile, è quella appunto di trasformare una situazione ordinaria come può essere quella di operai raffigurati mentre svolgono il proprio lavoro per guadagnare i soldi che garantiscano la loro sussistenza, in una metafora dell'insensatezza dell'esistenza, insensatezza che ovviamente non ha nulla di un generico sentimento esistenziale, ma è concretamente legata a un preciso contesto storico, caratterizzato da determinati rapporti di produzione e di sfruttamento della forza lavoro.

<sup>42</sup> Welf Kienast, *Kriegsfilmbildmodell. Autorschaft und «kollektiver Schöpfungsprozess» in Brechts Kriegsfilmbild*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001, p. 53, parla appunto di «inquietudine prospettica [perspektivische Beunruhigung] del lettore che osserva».

<sup>43</sup> B. Brecht, *Kriegsfilmbild*, cit., p. 2: «„Was macht ihr, Brüder?“ – „Einen Eisenwagen“/ „Und was aus diesen Platten dicht daneben?“/ „Geschosse, die durch Eisenwände schlagen.“/ „Und warum all das, Brüder?“ – „Um zu leben“».

<sup>44</sup> W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 133.

<sup>45</sup> *Ibid.*



Fig. 7.

Con ancora maggiore brutalità e crudezza risulta evidente l'impegno di una analoga strategia mirata a generare *shock* nel fotoepigramma 18 (fig. 7), in cui il dialogo tra testo e immagine non si limita al movimento dialettico tra fotografia ed epigramma sovrimpresso, ma si apre alla polifonia, includendo una terza e addirittura una quarta voce, e cioè quella affidata a una sorta di didascalia scritta su una sottile striscia di carta bianca attaccata sulla foto stessa, dove – oltre alle informazioni che ricostruiscono il contesto in cui la foto è stata scattata – è il soldato raffigurato a prendere la parola. Si tratta di un soldato tedesco che «si rallegra del suo bombardamento», e con un

braccio alzato in segno di vittoria osserva come «quella [la bomba appena lanciata] ha fatto centro!», mentre la quartina sotto l'immagine recita: «Ecco un diavolo sì, ma un povero diavolo!/"Rido perché so che altri piange./Sono un piazzista di biancheria di Barmen, ma ora morte e miseria sono il mio articolo"»<sup>46</sup>. I versi non intendono svelare alcunché al lettore-osservatore, non c'è una verità preconfezionata da «mettere a disposizione»<sup>47</sup> di chiunque voglia servirsene. Ciò che all'osservatore viene proposto è di ricavare «scintille, frammenti e schegge di verità»<sup>48</sup> nella misura in cui esse emergono dalle differenti disposizioni che le immagini prendono nel corso del loro articolato confronto con il testo. Ed è solo e limitatamente a questo stato di attesa produttiva che sarebbe opportuno parlare di un osservatore, e cioè a patto che si voglia individuare in lui uno spettatore partecipe, che travalica i confini della rappresentazione per appropriarsene attraverso un'attività euristica necessaria a quell'integrazione di senso che altrimenti difetterebbe alla rappresentazione. Si pensi – in questa stessa ottica – a un esempio analogo, al fotoepigramma 39 (fig. 8), noto come *Singapore Lament*, in cui «la tecnica emblematica viene applicata nella sua forma più pura»<sup>49</sup>. Il centro della scena è occupato da una donna seduta per terra tra carrozze semidistrutte, gli occhi chiusi e la bocca spalancata in un urlo di disperazione che le deforma tutto il volto. In primo piano davanti a lei, per quanto in posizione decentrata, il corpo di un bambino morto, alle sue spalle una donna più giovane, che ne replica amplificandolo in una dimensione corale ogni gesto. Nella pagina accanto la didascalia, che «serve solo a dare consistenza storica a un evento, il pianto della madre, che ha semmai carattere transtemporale»<sup>50</sup>, sotto l'immagine, che è completamente inserita – come listata a lutto – in una cornice nera, l'epigramma recita: «O voce di un duplice coro di lamento/ delle vittime e dei carnefici in schiavitù!/ Ha bisogno di Singapore, donna, il figlio del cielo/ e nessuno ha bisogno di tuo figlio se non

<sup>46</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., p. 18: «Seht einen Teufel hier, doch einen armen!/"Ich lache, weil ich andre weinen weiß./ Ich bin ein Wäschereisender aus Barmen/ Wenn ich auch jetzt in Tod und Elend reis"».

<sup>47</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., pp. 111-112.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, cit., p. 80.

<sup>50</sup> *Ibid.*

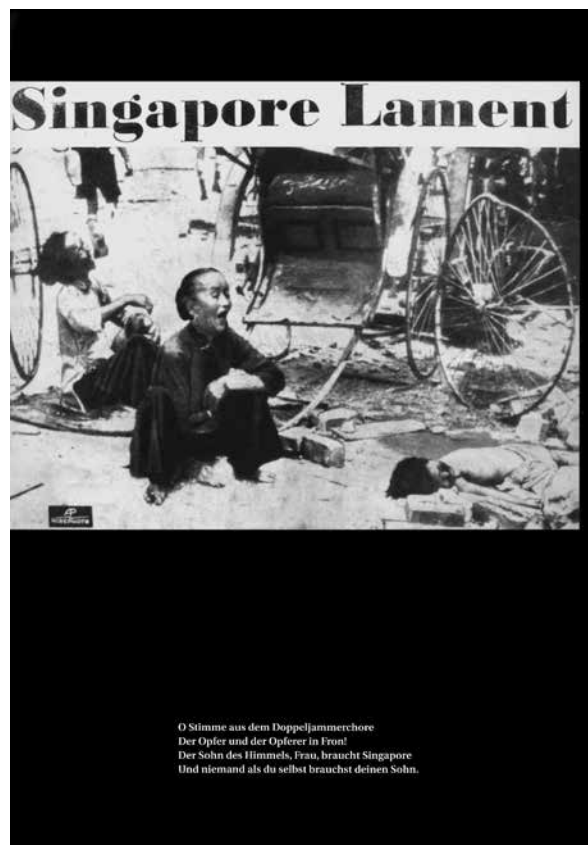


Fig. 8.

tu»<sup>51</sup>. L'immagine è una delle tante che Brecht riprende dalle pagine del *Diario di lavoro*, dove compare alla data del 5 aprile del '42, insieme a poche laconiche annotazioni:

Scrivere qui delle liriche, anche d'attualità, significa ritirarsi nella torre d'avorio. Sarebbe la stessa cosa che mettersi a fare lavori di oreficeria. C'è un che

<sup>51</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit. p. 39: «O Stimme aus dem Doppeljammerchore/ Der Opfer und der Opferer in Fron!/"Der Sohn des Himmels, Frau, braucht Singapore/ Und niemand als du selbst brauchst deinen Sohn».

di strambo, di stravagante, di ottuso. Una poesia simile sarebbe un messaggio nella bottiglia, la battaglia di Smolensk si combatte anche per lirica<sup>52</sup>.

Parole dure, nelle quali al lettore salta subito gli occhi lo scarto di posizione rispetto ai famosi versi della lirica *A coloro che verranno* (*An die Nachgeborenen*, 1939) dove a essere sotto accusa erano i discorsi «sugli alberi», poiché implicavano un silenzio colpevole sulle nefandezze del presente. La poesia, ora, indipendentemente dai contenuti su cui sceglie di soffermarsi, implica per sua natura un silenzio colpevole sulle atrocità che vengono quotidianamente commesse, perché anche nel nominarle finisce in qualche modo per impreziosirle, neutralizzandone o quantomeno depotenziandone – sia pur solo per il fatto di renderle in bella forma – la carica orrificica che esse contengono. Ad alcuni anni di distanza dall'annotazione sul *Diario di lavoro*, Brecht torna sull'immagine riprodotta nella fotografia; questa volta si tratta di un passo del breve scritto *Note sulla rappresentazione del 1949* (*Couragemodell 1949*), dove il drammaturgo ipotizza che Helene Weigel si sia ricordata di quel ritaglio di giornale con la donna che piange il figlio morto e l'abbia riproposta alla fine della terza scena del dramma, quella in cui interpreta Madre Courage che piange a sua volta la morte del figlio Schweizerkas. Helene Weigel, commenta Brecht, «deve averla vista alcuni anni fa, per quanto alla domanda dice di non ricordarsene». Verosimilmente però se ne ricorda Brecht nel momento in cui appronta il suo fototesto; i versi che lo compongono sembrano contenere infatti una articolata sintesi per immagini dell'idea della vacuità del dolore, e di come «il dolore in sé per sé [sia] un pessimo maestro»<sup>53</sup>, idee che costituiscono notoriamente una sorta di *Leitmotiv* dell'intero dramma. Il fotoepigramma non vuole ovviamente essere un omaggio al dolore umano, e ancor meno mira unicamente a provocare la compassione del fruitore; l'impatto emotivo, che pure vista la natura delle immagini c'è ed è violentissimo, si inceppa sui primi due versi dell'epigramma che spostano in modo repentino l'attenzione dell'osservatore dal grido di dolore delle vittime a

<sup>52</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal*, GKBFA 26-27, vol. 27, pp. 79-80, tr. it. vol. 1, p. 404.

<sup>53</sup> B. Brecht, *Die Courage lernt nichts* (1953): «L'infelicità in sé per sé è un pessimo maestro. I suoi discepoli imparano cosa sia la fame e la sete, ma non per questo, con la stessa frequenza la fame di verità e la sete di conoscenza», GKBFA 24, pp. 271-274, qui p. 273.

quello dei «carnefici in schiavitù», inducendolo a distogliere sia pure momentaneamente lo sguardo sul punto focale dell'immagine alla ricerca di eventuali altri destinatari verso cui indirizzare la propria compassione. Il dolore di cui l'immagine è intrisa viene motivato mediante il richiamo al volere di un'entità superiore, il «figlio del cielo vuole Singapore», dove non è chiaro del tutto se il figlio del cielo sia Cristo, o il pilota dell'aereo che dal cielo scaglia le sue bombe, o ancora, l'eletto visionario del primo fotoepigramma (fig. 1), e cioè Hitler. L'unica certezza è quella dell'insensatezza del dolore provato dalla donna, insensatezza ulteriormente esasperata dall'assoluta impossibilità di una condivisione del carico di sofferenza, come recita l'ultimo verso lapidario della quartina, paralizzante nella sua crudezza al pari dell'immagine della donna, immobilizzata nella ripresa fotografica, che non riesce nemmeno a prendere tra le braccia il corpo del figlio morto, e a mitigare in qualche modo il dolore con un richiamo all'iconografia tradizionale della pietà, con la sua idea rasserenante di un sacrificio compiuto per redimere colpe e peccati, e di un possibile ricongiungimento.

In un saggio intitolato *Sulla costruzione di immagini* (*Über das Anfertigen von Bildnissen*), Brecht si sofferma sul concetto di immagine produttiva:

Non è soltanto l'immagine di un uomo che deve essere modificata, nel momento in cui l'uomo cambia; anche l'uomo può essere cambiato, se gli si pone davanti un'immagine positiva. Se si ama quell'uomo è possibile dedurre dall'osservazione dei suoi comportamenti e dalla conoscenza della sua situazione quei comportamenti che sono buoni per lui [...]. Da comportamenti solo presunti verranno fuori comportamenti auspicabili, e lo stesso osservatore diventerà improvvisamente parte di quel contesto che determina i suoi comportamenti. Chi osserva deve dunque fare dono a chi viene osservato di quella buona rappresentazione che egli ha preparato a partire da lui. In questa egli potrà anche inserire comportamenti che l'altro non sarebbe in grado di reperire, e questi comportamenti aggiunti non resteranno necessariamente qualcosa di illusorio, legato a chi osserva. Essi diventeranno realtà; in questo modo un'immagine diventa produttiva [*produktiv*], nel momento in cui cioè essa è in grado di modificare colui che ritrae, perché contiene proposte (praticabili). Costruire immagini del genere vuol dire amare<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> B. Brecht, *Über das Anfertigen von Bildnissen*, GKBFA, 22.1, p. 10.

È plausibilmente in un'ottica analoga che Brecht compie le operazioni di montaggio dei propri fotoepigrammi<sup>55</sup>, secondo una tecnica che non è soltanto un principio compositivo, ma si ripercuote in modo strutturale sull'insieme; tramite una sapiente orchestrazione del momento di degustazione estetica dell'immagine e di quello intellettuale che permette di decifrarla, viene infatti sfruttato appieno il potenziale conoscitivo del connubio. E ciò nella consapevolezza che la riproduzione dell'orrore, la capacità di evocare attraverso la raffigurazione – verbale o visuale che sia – sentimenti di compassione, sdegno o rabbia, finanche l'atto di aperta denuncia dei responsabili degli orrori mostrati non sia di per sé sufficiente a far sì che «si mettano i bastoni tra le ruote» degli aguzzini, e che si «mandino a monte» i loro piani<sup>56</sup>, poiché rabbia e compassione sono sentimenti fluttuanti, e «la cosa peggiore è che tendono a scemare in misura inversamente proporzionale alla necessità che c'è di loro»<sup>57</sup>.

Si pensi, a proposito di rabbia e compassione, al fotoepigramma 59 (fig. 9); l'immagine, di piccolo formato, è quasi sovrastata dalla didascalia che la contestualizza, un trafiletto in cui si spiega che la fotografia ritrae due genitori che hanno appena identificato la salma del proprio figlio, dopo la riconquista di Kerč da parte dei soldati dell'Armata Rossa. Si

<sup>55</sup> Sull'uso del montaggio in *L'Abici della guerra* si veda quanto osserva G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 92, che evidenzia come il montaggio sia in Brecht un «gesto di fondamentale portata drammaturgica», e che per questo non si possa in alcun modo ridurlo «a un effetto elementare di composizione». La sua centralità consiste nella capacità che gli è propria di fornire «una conoscenza specifica della storia», che viene come inscenata su un palcoscenico tutto suo.

<sup>56</sup> B. Brecht, *Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei* (1935), GKBFA 22.1, p. 142: «C'è chi ritiene che basti descrivere l'orrore, soprattutto quando un talento letterario e una rabbia autentica rendono tali descrizioni particolarmente vivide. Qui sono stati commessi dei crimini. Una cosa del genere non deve avvenire. Qui degli uomini sono stati massacrati. Anche questo non deve essere. Che bisogno c'è di ulteriori spiegazioni? Tutti saranno pronti a scattare per mettere il bastone tra le ruote degli aguzzini. Compagni, c'è bisogno di una spiegazione. E infatti tutti saranno pronti a scattare, fin qui non c'è niente di difficile. Ma poi bisognerà mettergli i bastoni tra le ruote, e qui le cose si complicano. La rabbia è tutta qui, il nemico è stato additato, ma come si fa a mandarlo in rovina? Lo scrittore può senz'altro sostenere che il suo compito si limiti alla denuncia dell'ingiustizia, e che poi spetti al lettore trovare il modo per sbrigarsela. Ma a quel punto lo scrittore sperimenterà qualcosa di molto particolare; vedrà infatti come la rabbia, al pari della compassione, siano quantità determinate, qualcosa che può essere presente in una certa quantità, ma che è poi destinata a scemare. Ma il peggio è che scemano in maniera inversamente proporzionale al bisogno che c'è di loro».

<sup>57</sup> *Ibid.*

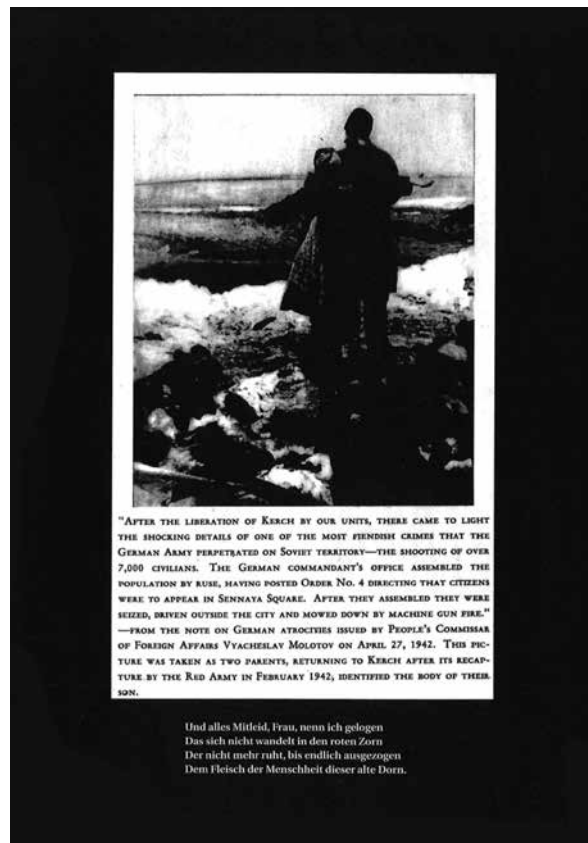


Fig. 9.

tratta dell'esecuzione di 7000 civili, uno «dei crimini più infernali che l'esercito tedesco ha perpetrato in territorio sovietico»<sup>58</sup>, come recita la didascalia, mentre i versi stigmatizzano come ingannevole qualsiasi forma di misericordia che non si traduca in prassi rivoluzionaria: «Donna, ogni pietà falsa mi suona/ che non si muti nella rossa ira,/ senza quiete finché non si sia tolta/ dalla carne degli uomini questa vecchia spina»<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> B. Brecht, *Kriegsfibel*, cit., p. 59.

<sup>59</sup> *Ibid.*: «Und alles Mitleid, Frau, nenn ich gelogen/ Das sich nicht wandelt in den roten Zorn/ Der nicht mehr ruht, bis endlich ausgezogen/ Dem Fleisch der Menschheit dieser alte Dorn».

Brecht mostra qui senz'altro un'«adesione estemporanea al comandamento wittgensteiniano»<sup>60</sup> in base al quale «è necessario mostrare» quel che «non può essere detto o provato», ma è altrettanto verosimile che tale adesione sia da parte sua oltre che estemporanea anche strumentale. La «rinuncia a un'esposizione che includa elementi discorsivi, deduttivi o probanti» è infatti una rinuncia parziale, e soprattutto momentanea e strategica, finalizzata proprio al recupero di quegli stessi elementi, i quali vengono riutilizzati sapientemente per la produzione di uno spazio che si apra al confronto dialettico. In un saggio della fine degli anni Trenta, dal titolo *Poesia e pittura per le case del popolo* (*Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, 1939-1940), Brecht rileva:

Il vantaggio di simili volumi illustrati, nei quali si uniscono la lirica e la pittura, potrebbe risiedere nel fatto che essi, sia pure nel rigoroso rispetto dei confini e delle funzioni dei differenti generi artistici danno senz'altro all'osservatore l'opportunità di associare le diverse tipologie di fruizione. [...] È proprio la percezione del punto di vista di *entrambi* che arricchisce lo spettatore. La cosa potrebbe essere espressa in questi termini: al godimento estetico soggettivo si aggiunge un momento di oggettività. [...] Il soggetto di tali opere appare all'osservatore in due differenti rappresentazioni (come lo vede il pittore e come lo vede il poeta). L'osservatore accoglie entrambe le posizioni e nella misura in cui si sposta dall'una all'altra fa posto a una terza: la propria<sup>61</sup>.

Il passo si riferisce a rappresentazioni pittoriche, ma enuncia una modalità di ricezione creativa del prodotto artistico che si attaglia perfettamente anche al caso dei fototesti de *L'Abicì della guerra*; è verosimilmente ad analoghe dinamiche che Brecht si è ispirato nella realizzazione del volume di fotoepigrammi, in una rivisitazione personalissima della tradizione legata all'emblema barocco, dal quale riprende non solo la tematica funeraria, ma anche il «sottile gioco del “significare” e “interpretare” (*Deuten und Darstellen*), in cui il ruolo decisivo è affidato al lettore»<sup>62</sup>. Anche nel fototesto brechtiano il lettore-osservatore è il destinatario privilegiato dello

<sup>60</sup> G. Didi-Huberman parla di una «non pianificata ottemperanza al comandamento wittgensteiniano, secondo cui è necessario mostrare ciò che non può essere detto o dimostrato»; comandamento che indurrebbe Brecht a rinunciare «al carattere discorsivo, o deduttivo e probante dell'esposizione» in modo da poter «dispiegare con ancora maggiore libertà il suo carattere iconico, di tavola rappresentativa», *Quand les images prennent position*, cit., p. 33.

<sup>61</sup> B. Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, GKBFA 22.1, p. 578.

<sup>62</sup> Cfr. M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, cit., p. 74.

scambio dialettico tra testo e immagine, e al pari delle tavole esposte nelle *Case del popolo* anche le tavole de *L'Abicì della guerra* mirano «a produrre una discussione accesa, più di quanto siano capaci di fare un'immagine o una poesia in sé e per sé»<sup>63</sup>.

La creazione di uno spazio vuoto, di una sorta di stato di sospensione, di cui il lettore-osservatore può disporre per guadagnarsi una propria posizione, che gli permetta una rappresentazione e significazione autonoma dei fatti, va allora individuata come costante di questo articolato meccanismo di rimandi interni tra immagini e parole, e tra i diversi codici rappresentativi e le differenti istanze che ciascuna maestranza in sostanza si incarica di rappresentare, meccanismo che regola per intero *L'Abicì della guerra*. Manca tuttavia, nelle differenti combinazioni di testo e immagine che Brecht propone<sup>64</sup>, uno schema univoco; il loro rapporto intrinseco è riconducibile ad una serie molteplice di varianti ed è circostanziato in base alle differenti realtà evocate nei vari fotoepigrammi, sicché a seconda delle esigenze non soltanto si alternano le diverse forme *ékphrasis*, *emblema*, *atlante* e *illustrazione* «come dominanti che di volta in volta entrano in gioco nei singoli fototesti letterari»<sup>65</sup>, ma le stesse forme vengono rivisitate e modificate, così da offrire una pluralità di soluzioni. Sicché la dominante forma-*emblema* di molti fototesti lascia spazio alla «prosopopea, [...] da sempre al servizio della tecnica ecfrastica»<sup>66</sup> di altri, ma la stessa *ékphrasis* viene realizzata nelle modalità più varie; la sua natura di «verbalizzazione

<sup>63</sup> B. Brecht, *Lyrik und Malerei für Volkshäuser*, GKBFA 22.1, p. 578.

<sup>64</sup> Cfr. Michele Cometa, *Kriegsfiel. Per una definizione del fototesto novecentesco*, in Francesco Fiorentino (a cura di), *Brecht e i media*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 135-164. Cometa considera come Brecht «non esit[i] a capovolgere il processo compositivo del fotoepigramma, quando, invece di descrivere e commentare l'immagine tratta dai giornali, secondo le regole della scrittura emblematica ed ecfrastica o affidarla alla ricezione del lettore attraverso la forma-*atlante*, la usa come “illustrazione” di un proprio testo preesistente».

<sup>65</sup> Cfr. inoltre sullo stesso argomento, Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, dove la ripartizione tra le diverse forme è ridotta a tre: «In via del tutto provvisoria sarà opportuno distinguere tre modalità di costruzione in quello che Silke Horstkotte, una delle prime autrici a interessarsi al fototesto, ha definito uno «spazio di rappresentazione diviso» (*fissured representational space*): la forma-*emblema*, la forma-*illustrazione* e la forma-*atlante*. Queste tre modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali. E certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse», *infra* p. 95.

<sup>66</sup> *Ibid.*

di un'immagine» diventa «appropriazione» delle immagini stesse, e ciò anche nei termini di loro smentita e negazione<sup>67</sup>, così che tra le tante matrici estetiche con le quali *L'Abicì della guerra* dialoga può senz'altro rientrare anche un'«estetica iconoclasta»<sup>68</sup>. Ma verosimilmente tale iconoclastia non è soltanto finalizzata a evidenziare il carattere limitato di ogni riproduzione fotografica, o quantomeno non è soltanto con un tale obiettivo dissacratorio che Brecht si confronta con le immagini di guerra che propone al lettore. L'acquisita consapevolezza dello scarso valore documentario delle immagini è infatti un dato che Brecht reimpiega, sfruttandone la potenzialità dialettica, per generare nel suo interlocutore quel «dubbio benefico»<sup>69</sup> che è poi il motivo conduttore dell'ultimo approdo, in ordine cronologico, del teatro brechtiano, ossia l'auspicato passaggio «dal teatro epico a quello dialettico»<sup>70</sup>. Un teatro, quest'ultimo, che descrive il mondo come «trasformabile» e ciò nella misura in cui indaga i suoi «elementi instabili»:

<sup>67</sup> Michele Cometa osserva come: «La manipolabilità delle immagini consente dunque nuove narrazioni e l'ékphrasis diviene prima di tutto un dispositivo narratologico in cui è lecito invertire e stravolgere sistematicamente la "naturale" sequenza delle immagini, il loro racconto», *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 76.

<sup>68</sup> A. Zinn, *Bildersturmspiele*, cit., p. 269, nota come i fotoepigrammi dell'*Abicì della guerra* rispondano al tentativo di realizzare una «appropriazione lirica» secondo i canoni di una «estetica di tipo ecfrastico e iconoclasta». Ciò che viene qui evocato da Brecht è «l'idea dell'immagine muta», dal confronto con la quale secondo Zinn emergerebbe «l'autorevolezza del mezzo verbale». Le quartine «pongono domande e mostrano l'impossibilità dell'immagine a rispondervi».

<sup>69</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 50: «Ad essere all'opera è qui una particolare dialettica, che ci impedisce di leggere queste liriche separandole dall'immagine che commentano o alla quale sembrerebbero quasi "rispondere"» ed è questa stessa dialettica che d'altra parte «impedisce al lettore della didascalia «originaria» di credere di aver acquisito – una volta per tutte – informazioni definitive su ciò che è stato riprodotto nella fotografia. Cosicché questa dialettica introduce un «dubbio benefico» sullo statuto delle immagini, senza per questo metterne in dubbio il valore documentario». Ciò che Brecht suggerirebbe qui è una «posizione dialettica»: «era necessario e utile che l'America contrastasse le mire espansionistiche del fascismo, e tuttavia, malauguratamente, un simile processo è servito poi alle strategie espansionistiche di una potenza imperialista». Brecht si inserisce qui in una discussione di lungo periodo – sulla quale non è opportuno soffermarsi – relativa allo statuto epistemologico delle immagini, e ne sottolinea le funzioni manipolatorie che da secoli erano oggetto di riflessione. Si veda, ad esempio, Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2013.

<sup>70</sup> B. Brecht, *Vom epischen zum Dialektischen Theater* (1954-1955), GKBFA 23, pp. 299 sgg.

Le caratteristiche degli individui vengono osservate come comportamenti possibili; analizzate nella loro dipendenza da quei processi sociali più complessi che si verificano nell'ambiente, nelle immediate vicinanze, ma anche a una certa distanza<sup>71</sup>.

L'idea di una pluralità di atteggiamenti e soluzioni è anche quella che suggeriscono le pagine de *L'Abicì della guerra*, una sorta di «planetarium» in stile brechtiano<sup>72</sup>, in cui si chiede al lettore-osservatore – ancora una volta, come allo spettatore a teatro – di interessarsi vivamente a ciò che vede, di parteciparvi anche, interrogando, giudicando e confutando le immagini di guerra e ciò che esse ritraggono. Ancora una volta una dilettevole esercitazione di critica, tesa a sviluppare le capacità dialettiche del pubblico, nella consapevolezza che «i rapporti tra gli individui del nostro tempo siano nebulosi» e che tra i compiti del teatro e dell'arte in genere ci sia quello di trovare una «modalità di rappresentazione di tale nebulosità», così da tradurla in «una forma classica, ossia in epica pacatezza»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> B. Brecht, *Dialektisches Theater* (1954-1955), GKBFA 23, p. 303.

<sup>72</sup> B. Brecht, *K-Typus und P-Typus in der Dramatik* (1938), GKBFA 22.1, pp. 387-388.

<sup>73</sup> B. Brecht, *Die dialektische Dramatik* (1930-31), GKBFA 21, p. 440.

ANALISI FILOSOFICHE

Massimo Dell’Utri (a cura di), *Olismo*  
Rosaria Egidi, Massimo Dell’Utri e Mario De Caro (a cura di), *Normatività, fatti, valori*  
Massimo Dell’Utri, *L’inganno assurdo. Linguaggio e conoscenza tra realismo e fallibilismo*  
Giacomo Romano, *Essere per. Il concetto di “funzione” tra scienze, filosofia e senso comune*  
Sandro Nannini, *Naturalismo cognitivo. Per una teoria materialistica della mente*  
Giancarlo Zanet, *Le radici del naturalismo. W.V. Quine tra eredità empirista e pragmatismo*  
Rosa M. Calcaterra (a cura di), *Pragmatismo e filosofia analitica. Differenze e interazioni*  
Georg Henrik von Wright, *Mente, azione, libertà. Saggi 1983-2003*  
Elio Franzini, Marcello La Matina (a cura di), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*  
Erica Cosentino, *Il tempo della mente. Linguaggio, evoluzione e identità personale*  
Francesca Ervas, *Uguale ma diverso. Il mito dell’equivalenza nella traduzione*  
Jlenia Quartarone, *Causazione e intenzionalità. Modelli di spiegazione causale nella filosofia dell’azione contemporanea*  
Arianna Bernardi, *Intenzionalità e semantica logica in Edmund Husserl e Anton Marty*  
Maria Primo, *Alle radici della parola. L’origine del linguaggio tra evoluzione e scienze cognitive*  
Antonio Rainone, *Quale realismo, quale verità. Saggio su W. V. Quine*  
Giovanni Tuzet, *La pratica dei valori. Nodi fra conoscenza e azione*  
Imre Toth, *La filosofia della matematica di Frege. Una restaurazione filosofica, una controrivoluzione scientifica*

CAMPI DELLA PSICHE

Francesco Napolitano, *Sete. Appunti di filosofia e psicoanalisi sulla passione di conoscere*  
Felice Cimatti, *Il volto e la parola. Psicologia dell’apparenza*  
Stefania Napolitano, *Dal rapport al transfert. Il femminile alle origini della psicoanalisi*  
Luca Zendri, *La fabbrica delle psicosi*  
Stefania Napolitano, *Clinica della differenza sessuale. Fantasma, sintomo, transfert*

CAMPI DELLA PSICHE. LACANIANA

Jacques-Alain Miller, *L’angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*  
Éric Laurent, *Lost in cognition. Psicoanalisi e scienze cognitive*  
Jacques-Alain Miller (a cura di), *L’anti-libro nero della psicoanalisi*  
Antonio Di Ciaccia (a cura di), *Scilicet. Gli oggetti a nell’esperienza psico-analitica*  
Lucilla Albano e Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*  
Céline Menghi, Chiara Mangiarotti, Martin Egge, *Invenzioni nella psicosi. Unica Züri, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould*  
Noëlle De Smet, *In classe come al fronte. Un piccolo, nuovo sentiero nell’impossibile dell’insegnare*  
Yves Depelsenaire, *Un’analisi con Dio. L’appuntamento di Lacan con Kierkegaard*

François Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*  
Luisella Mambrini, *Lacan e il femminismo contemporaneo*  
Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psico-analisi*  
Jacques-Alain Miller, *Commento al caso clinico dell’Uomo dei lupi*  
Nicolas Floury, *Il reale insensato. Introduzione al pensiero di Jacques-Alain Miller*  
Chiara Mangiarotti (a cura di), *Il mondo visto attraverso una fessura. A scuola con i bambini autistici*  
Roberto Cavasola, *L’isteria, la depressione e Lacan*  
François Ansermet, *Ariane Giacobino, Autismo A ciascuno il suo genoma*  
Éric Laurent, *La battaglia dell’autismo. Dalla clinica alla politica*

CAMPI DELLA PSICHE. FILOSOFIE DELL’INCONSCIO

Felice Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*

DIETRO LO SPECCHIO

Andrea Zucchini, *Jacques-André Boiffard. Storia di un occhio fotografico*

ESTETICA E CRITICA

Silvia Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell’ascolto. Forma e materia sonora nell’estetica musicale contemporanea*  
Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*  
Silvia Vizzardelli, *Battere il Tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*  
Alberto Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e l’“amoroso regno”*  
Daniela Angelucci, *L’oggetto poetico. Waldemar Conrad, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann*  
Hansmichael Hohenegger, *Kant, filosofo dell’architettura. Saggio sulla Critica della facoltà di giudizio*  
Samuel Lublinski, *Saggi sul Moderno* (a cura di Maurizio Pirro)  
Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*  
Raffaele Bruno e Silvia Vizzardelli (a cura di), *Forma e memoria. Scritti in onore di Vittorio Stella*  
Paolo D’Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*  
Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*  
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Ai limiti dell’immagine*  
Vittorio Stella, *Il giudizio dell’arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*  
Giovanni Lombardo, *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*  
Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*  
Paolo D’Angelo, *Cesare Brandi. Critica d’arte e filosofia*  
Pietro D’Orlando (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*  
Paolo D’Angelo (a cura di), *Le arti nell’estetica analitica*  
Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*  
Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*  
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Confini del racconto*  
Paolo D’Angelo, *Filosofia del paesaggio*  
Francesca Iannelli, *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*  
Aldo Marroni, *Estetiche dell’eccesso. Quando il sentire estremo diventa «grande stile»*  
Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*

Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*  
Rita Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*  
Dario Cecchi, *La costituzione tecnica dell'umano*  
Francesca Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*  
Paolo D'Angelo, *Il problema Croce*

#### FILOSOFIA E POLITICA

Massimiliano Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*  
Alberto Burgio (a cura di), *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*  
Patrizia Caporossi, *Il corpo di Diotima. La passione filosofica e la libertà femminile*  
Adalgiso Amendola, Laura Bazzicalupo, Federico Chicchi, Antonio Tucci (a cura di),  
*Biopolitica, bioeconomia e processi di soggettivazione*  
Paolo B. Vernaglione, *Dopo l'umanesimo. Sfera pubblica e natura umana nel ventunesimo secolo*  
Dario Gentili, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*  
Mauro Farnesi Camellone, *La politica e l'immagine. Saggio su Ernst Bloch*  
*Le vie della distruzione. A partire da «Il carattere distruttivo» di Walter Benjamin*, a cura  
del Seminario di studi benjaminiani  
Ferdinando G. Menga, *L'appuntamento mancato. Il giovane Heidegger e i sentieri inter-  
rotti della democrazia*  
Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*  
Laboratorio Verlan (a cura di), *Dire, fare, pensare il presente*  
Mario Barenghi, Matteo Bonazzi (a cura di), *L'immaginario leghista. L'irruzione delle pul-  
sioni nella politica contemporanea*  
Mauro Farnesi Camellone, *Indocili soggetti. La politica teologica di Thomas Hobbes*  
Giovanni Licata (a cura di), *L'averroismo in età moderna (1400-1700)*  
Dario Gentili, Mauro Ponzi, Elettra Stimilli (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*  
Giovanni Licata (a cura di), *L'averroismo in età moderna (1400-1700)*  
Laura Bazzicalupo, Salvo Vaccaro (a cura di), *Vita, politica, contingenza*  
Leo Strauss, *Una nuova interpretazione della filosofia politica di Platone*

#### FILOSOFIA E PSICOANALISI

Silvia Vizzardelli e Felice Cimatti (a cura di), *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione  
in ventuno passi*  
Felice Cimatti e Alberto Luchetti (a cura di), *Corpo, linguaggio e psicoanalisi*  
Silvia Vizzardelli, *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*

#### IL PENSIERO ETICO E RELIGIOSO

Isabella Adinolfi, Giuseppe Goisis (a cura di), *I volti moderni di Gesù. Arte Filosofia Storia*

#### LETTERE

Andrea Landolfi (a cura di), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*  
Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*

Felice Ciro Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*  
Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*  
Francesco Spandri, *Stendhal. Stile e dialogismo*  
Antonietta Sanna, *La parola solitaria. Il monologo nel teatro francese del Seicento*  
Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*  
Giancarlo Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*  
Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*  
Wilson Saba, *Il punto fosforoso. Antonin Artaud e la cultura eterna*  
Paolo Petrucci, *Leopardi e il Cristianesimo. Dall'Apologetica al Nichilismo*  
Filippo Davoli, Guido Garufi (a cura di), *In quel punto entra il vento. La poesia di Remo  
Pagnanelli nell'ascolto di oggi*  
Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*  
Vito Santoro, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*  
Alejandro Patat, *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*  
Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*  
Claudia Pozzana, *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*  
Vito Santoro (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana  
degli anni Zero*  
Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in  
Bosco di Andrea Zanzotto*  
Angela Borghesi, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*  
Francesco Fiorentino (a cura di), *Figure e forme della memoria culturale*  
Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*  
Vito Santoro, *Calvino e il cinema*  
Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*  
Massimo Rizzante (a cura di), *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del xx secolo*  
Alessio Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*  
Andrea Rondini, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*  
Irene Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*  
Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*  
Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*  
Annelisa Alleva, *Lo spettacolo della memoria. Saggi e ricordi*  
Mario Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*  
Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*  
Susanna Spero, *L'invenzione di una forma. Poetica dei generi nell'opera di Samuel Beckett*  
Marcella Biasi, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*  
Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*  
Paola Laura Gorla, *Sei diversioni nel Chisciotte*  
Davide Colussi, Paolo Zublena (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*  
Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*  
Barbara Ronchetti, *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*  
Eloisa Morra, *Un allegro fischiare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*  
Paolo Amalfitano, *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel  
romanzo inglese*  
Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*  
Massimo Giuliani, *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*  
Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*  
Franco Nasi, *Traduzioni estreme*  
Valentino Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*  
Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*



#### LETTERE. ULTRACONTEMPORANEA

Matteo Majorano (a cura di), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*

Matteo Majorano (a cura di), *Il ritorno dei sentimenti*

Marinella Termitte, *Le sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*

Gianfranco Rubino e Dominique Viart (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*

Gianfranco Rubino (a cura di), *Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain*

Matteo Majorano (a cura di), *La giostra dei sentimenti*

#### LINGUA, DIDATTICA, SOCIETÀ

Alejandro Patat e Andrea Villarini (a cura di), *Gli italianismi in Argentina*

Alejandro Patat (a cura di), *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*

Ilaria Tani, *Lingua e legame sociale. La nozione di comunità linguistica e le sue trasformazioni*

#### SCIENZE DEL LINGUAGGIO

John R. Taylor, *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*

#### SCIENZE DELLA CULTURA

Francesco Fiorentino (a cura di), *Icone culturali d'Europa*

Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*

Flavio Cuniberto, *La foresta incantata. Patologia della Germania moderna*

Francesco Fiorentino (a cura di), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*

Guglielmi Marina, Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*

Fiorentino Francesco, Carla Solivetti (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*

Alessandro Bosco, *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei "Promessi Sposi"*

Maria Carolina Foi, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*

Michele Cometa, Valentina Mignano (a cura di), *Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance*

Michele Cometa, Valentina Mignano (a cura di), *Critica/crisi. Una questione degli studi culturali*

Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali*

Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*

#### TEORIA DELLE ARTI E CULTURA VISUALE

Laura Iamurri, *Lionelli Venturi e la modernità dell'impressionismo*

Andrea Pinotti e Maria Luisa Roli (a cura di), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*

Giovanni Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*

Alessandro Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*

Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*

Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*

Pietro Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*